Mester

XXXI

2002

MESTER

General Issue



2002

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, and Del Amo Foundation for making this issue possible.

Mester is sponsored by the Graduate Students Association and the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the current *MLA Style Manual*. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive one complimentary copy of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/Mester/Mester.html

Mester is published annually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions/individuals and US$10.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents. *Mester* is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXXI 2002

CONTENTS

ARTICLES, INTERVIEW, ROUNDTABLE

Correction: Kent Dickson's article "Impossible Futures: "L'art de lire l'avenir" published in the last issue contained errors with the use of the possessive adjective "its" and the contraction "it's." *Mester* regrets these errors.

Agradecimientos

Agradezco el Departamento de Español y Portugués, la Fundación Del Amo y la Asociación de Estudiantes Graduados por su apoyo para este volumen. Quiero agradecer a los miembros de la junta editorial por sus lecturas atentas, comentarios, ideas, y otra participación durante la organización de la revista. Gracias a Wilmer Rojas por su ayuda con la computadora. Y agradezco a los autores que colaboraron con nosotros en la preparación de los artículos. Gracias a todos por sus esfuerzos.

David Wood
Editor-in-Chief, *Mester*
University of California, Los Angeles

Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Àlex Susanna

Sublime y decadente, sensual y barroca, Venecia constituye un espacio privilegiado en las páginas de escritores venidos de todas partes. De Byron a Brodsky y Brodkey, sin olvidar a James y Proust o a Borges y Carpentier, Venecia es un tópico, como señala Tony Tanner: "Watery, dark, silent; a place of sensuality and secrecy; masks and masquerading; duplicity and desire" (5). En el siglo XX, una obra parece constituir la clave de múltiples representaciones posteriores de la ciudad: *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann, texto que consagra la conexión entre la muerte y Venecia y es, al mismo tiempo, el primer acercamiento al tema del amor homosexual en la narrativa moderna (Johnson ix). Esa conjunción de signos que propone el relato de Mann –la homosexualidad que se revela y acaba en muerte en los espacios declinantes de Venecia– resurge de modo invertido en los dos textos de las letras hispánicas que se analizan en el presente estudio: "La barca, o nueva visita a Venecia", un cuento largo de Julio Cortázar publicado en *Alguien que anda por ahí* (1977), y *Quadern venecià* (1989), el diario de viaje de Àlex Susanna. Tanto la obra del narrador argentino como la del poeta catalán entablan un diálogo con *Der Tod in Venedig*. Si bien en un principio tanto el uno como el otro parece ocultar el posible legado de Mann, los dos textos, desde modelos genéricos muy distintos, reconstituyen en última instancia ese triángulo en el que se entretejen Venecia, la homosexualidad y la muerte. Pero, como veremos, Cortázar y Susanna reformulan el paradigma original para extraer al sujeto homosexual del dominio insalubre en el que los fija el texto de Mann. Se trata de un desvío en la representación en el que la homosexualidad deja de ser una enfermedad moral cuya secuela inevitable es la muerte para convertirse, simplemente, en una forma más del amor o la pasión.[1]

Mi propósito en este estudio es, primero, rastrear la huella de *Der Tod in Venedig* en las dos obras, específicamente en lo que concierne al pasaje textual, tanto en Cortázar como en Susanna, de una Venecia cuyos códigos son realistas– la ciudad cotidiana y habitual del turismo–a esa otra Venecia de raigambre modernista (en el sentido europeo y norteamericano del término) en cuyo núcleo se asocian la perversión y el desgaste físico. Segundo, me interesa indagar los posibles significados de esa repetición de una Venecia emblemática de la decadencia como la de *Der Tod in Venedig* en textos que en un principio intentan evadirla. La oscura Venecia que se filtra en la escritura de Cortázar y de Susanna,

esa Venecia que responde fielmente a los ecos de Mann, es, en efecto, una Venecia repetida, pues el lector ya la conoce de antemano, y en esa nueva visita, en esa repetición de algún modo extraña y familiar, se instaura cierta desapacible sensación que bien puede describirse con los mismos términos castellanos que cita Freud en "Das Unheimliche" (1919) al rastrear el significado de *unheimlich*: "sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro" (139). Sin embargo, tanto el cuento de Cortázar como el diario de Susanna abordan la muerte en Venecia para formular otra cosa: un discurso contra el miedo muy distinto del marco narrativo en el que se presenta al homosexual de Mann.

La trama de *Der Tod in Venedig*, como se sabe, gira en torno al novelista Gustave von Aschenbach, quien en Venecia se enamora de Tadzio, el hermoso adolescente de andrógino aspecto. Los dos no intercambian ni una palabra, pero sí repetidas miradas. El acto de mirar es significativo no sólo por la complicidad que entraña, sino también por el desasosiego que su repetición provoca en el protagonista; la segunda vez que Tadzio lo mira, Aschenbach, temeroso, decide abandonar Venecia. Con especularidad casi borgeana, otras repeticiones marcan el texto de Mann e infunden en el personaje una sensación extraña no ajena a la noción de *unheimlich*, el retorno de algo familiar que ha sido reprimido (160-61, 168-69). Los atributos físicos del hombre que Aschenbach ve en el Englische Garten de Munich (8-9) se repiten en el grotesco músico veneciano que le habla del sirocco (78-79). El paisaje tropical casi aterrador que imagina el protagonista al principio del relato (10) surge de nuevo en las palabras con las que se describe el origen del cólera asiático en el Ganges pantanoso (83-84).[2] En su tentativa de dejar Venecia, al comprobar que su equipaje ha sido facturado equivocadamente, Aschenbach decide con agrado permanecer en la ciudad, y su góndola, conforme regresa al hotel, recorre los mismos canales por los que él acaba de pasar (53). En el hotel, lo alojan en una habitación casi idéntica a la anterior, y desde la ventana contempla una vez más la figura de Tadzio en la playa (54). Las palabras mismas del narrador se repiten; en nuestra primera visión de la mirada de Tadzio vemos "seine eigentümlich dämmergrauen Augen" (38; "sus extraños ojos de un gris crepuscular"), frase que resurge, como los ojos ineludibles de Tadzio, hacia el final del texto, en la penúltima mirada: "seiner eigentümlich dämmergrauen Augen" (93).[3] El efecto es claro: las cosas al repetirse se vuelven de algún modo premonitorias—como el número 62 en el ensayo de Freud (157) –y adquieren un valor no sólo literal; Venecia misma, que al principio,

brevemente, Aschenbach ha visto con ojos de turista, se desplaza hacia otra región de la imaginación, un espacio siniestro y lúgubre donde la muerte del protagonista se asocia no sólo con la epidemia de cólera sino con la debilidad de su pasión secreta e irreprimible.

Al igual que *Der Tod in Venedig*, "La barca, o nueva visita a Venecia" es un relato en el que se conjugan el amor y la muerte. Valentina y Dora son dos turistas rioplatenses que se conocen por azar en un viaje por Europa. Ambas deciden continuar juntas su recorrido, y en Roma conocen a un tal Adriano, otro turista de Sudamérica. Los nombres de los personajes remiten el texto a ciertos discursos de la cultura occidental: Adriano es el sensual emperador novelado por Marguerite Yourcenar en *Mémoires d'Hadrien* (texto que traduce Cortázar al castellano); Valentín es el mártir cristiano que la tradición asocia con el amor; y Dora es la mujer cuyas tendencias lesbianas detecta y describe Freud en "Bruchstück einer Hysterie-Analyse" (1905). Entre Valentina y Adriano pronto se establece una relación amorosa, pero Valentina, cuyo pasado es tormentoso, se obsesiona con la idea de la muerte; su desequilibrio se exacerba en Florencia, cuando una golondrina muerta cae del cielo junto a sus pies –un ave de mal agüero, por repetir de nuevo el léxico castellano de Freud. Las dos mujeres viajan sin Adriano hasta Venecia –el trayecto, del sur al norte, invierte la dirección de Aschenbach– y allí Valentina conoce a un gondolero llamado Dino, cuya amistad, tierna y romántica al principio, termina en violación. Al cabo de unos días Adriano llega a la ciudad. Durante un paseo con él, Valentina divisa una góndola funeraria que navega hacia San Michele, la isla del cementerio. Uno de los remeros es Dino, y en esa visión de la muerte en Venecia, Valentina comprende su inminente tragedia. La última oración del relato sugiere un desenlace funesto: "Los cigarrillos o lo que fuera, qué importaba ya si ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina" (160).[4] Adriano, al parecer sin proponérselo, ejerce su imperio sobre Valentina, quien sucumbe a causa de sus penas de amor.

El desenlace, en todo caso, no es del todo claro, lo cual no sorprende en un texto como éste; en "La barca, o nueva visita a Venecia" el discurso del narrador pierde autoridad ante los comentarios que intercala el personaje de Dora, quien en una primera versión del texto (como explica Cortázar) era una figura secundaria, una simple confidente de Valentina. En la segunda versión, que es la que se publica en *Alguien que anda por ahí*, Dora revela al lector un importante detalle que en la primera había sido un silencio textual: su pasión por

Valentina. El efecto de las aclaraciones y correcciones de Dora—la segunda redacción de Cortázar—es a menudo irónico al modo cervantino. El narrador dice: "[Adriano] [s]entía celos de Dora, los disimulaba apenas mientras ella—más fea, más vulgar—, le repetía cosas aplicadamente leídas en la guía del Touring Club Italiano" (86). Dora replica: "Nunca he usado las guías del Touring Club Italiano porque me resultaban incomprensibles; la Michelin en francés me basta de sobra. *Passons sur le reste*" (86; subrayado en el original). Pero, como en Cervantes, el resultado no es sólo el cuestionamiento de la narración, sino también de las ideologías que encierra todo acto narrativo, sobre todo las que insisten en su propia omnisciencia. Los comentarios de Dora corrigen no sólo los eventos y los matices del primer narrador, sino que también disputan los axiomas en torno a la homosexualidad que proponen ciertos discursos consagrados: la historia de Dora interpretada por Freud, o bien la de Aschenbach contada desde el ángulo poco benévolo del narrador de Mann.[5]

En su nota preliminar al cuento, Cortázar mismo explica los motivos de su duplicación narrativa. Un primer manuscrito, titulado "La barca" y compuesto sólo por el texto del primer narrador, nunca se publicó; hallado mucho después, Cortázar apunta en él lo siguiente: "¡Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo" (109). Esas palabras son un juicio ante todo estético –"malo" como forma (110) –pero acaso también ético– "malo" como texto que oculta la verdad (110)– pues, si comparamos ambas posibles versiones, el gastado tópico de Venecia sería tan "malo" como el silencio narrativo en torno a la homosexualidad. [6] El texto corregido y aumentado, esa "nueva visita a Venecia", cuenta una historia muy distinta: cuando habla Dora, ella deja de ser la caricatura de la turista culta para transformarse en un personaje cuya pasión más profunda no son los museos, sino Valentina. El secreto de la orientación sexual de Dora acaso sea esa "verdad" a la que se refiere Cortázar en su nota, "una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente" (110). Con ecos unamunianos y alusiones directas a Pirandello, el autor defiende el acto narrativo de su personaje, "su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa" (110).

En su segunda versión, el texto a menudo relata dos veces el mismo evento, lo cual no resulta siempre en extrañeza, sino en humor, una posibilidad de la repetición sobre la que Freud mismo ya especula en "Das Unheimliche", aludiendo a Mark Twain (157).[7] Respecto a las

dos amigas, el primer narrador habla de "una camaradería empezada tontamente como tantas en American Express o Cook" (111); Dora resuelve las conjeturas y suministra los detalles ausentes: "Valentina no miraba así a Adriano, sino a toda persona que la atraía; conmigo lo había hecho apenas nos conocimos en el mostrador de American Express, y sé que me pregunté si no sería como yo; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados..." (111). Aparte de comicidad, la repetición encierra una historia invertida, la historia verdadera de una conquista fallida cuya narración, por Dora, al adentrarse en territorios que suelen reprimirse, podría ser sospechosa, lúgubre y siniestra. Pero la racional Dora, sin embargo, al contrario de Aschenbach y de Valentina, esquiva los peligros de Venecia; en el cuento es la mujer heterosexual quien no logra sobrevivir en la extraña ciudad acuática.

Los motivos que se entretejen en la representación de la ciudad en el texto de Mann son cruciales para entender la nueva visita de Cortázar al triángulo de Venecia, la muerte y la homosexualidad. Hay dos Venecias en *Der Tod in Venedig* y las dos resurgen en el texto de Cortázar. La primera, en la cual se escuchan ecos de Baedeker (Aschenbach es en primera instancia un turista), rescata la belleza de la vieja república comercial: "die leichte Herrlichkeit des Palastes und die Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer, die prunkend vortrende Flanke des Märchentempels, den Durchblick auf Torweg und Riesenuhr" (28; "la graciosa magnificencia del palacio y del Puente de los Suspiros, las columnas con el león y el santo en la orilla, el costado espléndido del templo de cuentos de hadas, la vista del pórtico y el enorme reloj"). Pero a ese panorama monumental del comienzo muy pronto se superpone otra ciudad, corrupta e insalubre:

> Die Marmorstufen einer Kirche stiegen in die Flut; ein Bettler darauf kauernd, sein Elend beteuernd, hielt seinen Hut hin und zeigte das Weiße der Augen, als sei er blind; [...] Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, —diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen. (73)

> [Las escaleras de mármol de una iglesia descendían hasta el canal; un mendigo, agachado en uno de los peldaños, presentaba su sombrero exponiendo su miseria, y mostraba el

> blanco de los ojos como si estuviera ciego. [...] Así era Venecia, la bella, insinuante y sospechosa; esta ciudad, mitad cuento de hadas, mitad trampa para los extranjeros, en cuyo aire pestilente brilló un día con molicie el arte, y que a los músicos daba acordes que adormecían y enervaban.]

Esa segunda Venecia, que marca el tono de *Der Tod in Venedig* y de tantas otras representaciones de la ciudad, contamina también la atmósfera inocente en la que se inicia el cuento de Cortázar. Pero la extrañeza de este texto se origina también de modo parcial en las repeticiones. La segunda vez que Valentina llega a la casa de Dino, el narrador insiste en el carácter repetido de esos eventos; al mismo tiempo, ciertos motivos de Mann se infiltran en el texto: "Otra vez la Fondamenta Nuove. Era previsible, los cuatro peldaños mohosos, reconocía el sitio. Ahora él iba a silbar y Rosa se asomaría a la ventana" (148). Pero ante esos peldaños que, al igual que los de la Venecia de Aschenbach, anuncian una líquida corrupción, Dora habla y, habladora, desplaza con ironías—al menos en lo que a ella incumbe—el tono premonitorio del primer narrador: "Lírico y obvio. Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tadzio, el bello Tadzio y la peste" (148). Si bien ésta es la única referencia explícita a *Der Tod in Venedig*, la alusión es clave, pues ocurre justo antes de que Valentina reconozca, con exaltación operística, su negro destino: "'Estoy perdida', pensó Valentina, y saltó al primer escalón sin apoyarse en el antebrazo que él [Dino] le tendía" (149). El juicio de Dora acentúa el carácter metatextual de la narración, pues revela la conciencia en ella de esa escritura de la ciudad en la cual la pasión se asocia con el desgaste y la destrucción del cuerpo. Pero ahora se trata de una pasión heterosexual la que desemboca en la muerte en Venecia, y la rebelión de Dora constituye tácitamente una reescritura del signo de la homosexualidad como enfermedad. La débil Valentina, cuya voz reproduce el patetismo callado de Aschenbach, es violada y destruida, pero Dora, en cambio, narra y actúa. Es ella quien analiza fríamente a los otros personajes, y quien le cuenta a Adriano lo acontecido entre Valentina y el gondolero, y quien encuentra placer incluso en las bofetadas de Valentina al conocer ésta la delación de su amiga; es Dora, en resumen, quien disfruta al revelar su papel maligno pero activo en la trama, el de "una tercera mano mezclando las cartas" (118).

Más allá de lo que concierne a su propia historia, las modificaciones de Dora al discurso del primer narrador importan como

glosa literaria, pues son una réplica oblicua a las prácticas del narrador omnisciente de *Der Tod in Venedig*. Irónicamente, Aschenbach es un novelista que no relata nada, sino que, al contrario, como observa Dorrit Cohn, calla y es descrito por un narrador "disonante" que resalta su comportamiento anormal (28).[8] Dora, en cambio, se apodera de la palabra, y al contrario asimismo de la Dora del psicoanálisis, nos cuenta sin histeria su propia historia, pues no deja que la afecten las lúgubres repeticiones y resonancias con las que se topa en la lectura del texto del primer narrador. Ella ironiza el territorio de su pasión: su homosexualidad no la amedrenta; el amor correspondido no la vence; la muerte en Venecia, en última instancia, no le concierne a ella sino como narradora en pleno control de su propia historia.

Al igual que ocurre en el cuento de Cortázar, *Quadern venecià* de Àlex Susanna se aproxima al tema del amor homosexual de manera indirecta. Lector desapasionado de *Der Tod in Venedig*, como veremos, Susanna, no obstante, inscribe en su diario otra versión de la relación funesta entre Venecia y la homosexualidad en la que se involucra como punto de partida el texto de Mann. Por ser un diario, escrito durante el año en que el poeta es lector de catalán en Ca' Garzoni, la Universidad de Venecia, *Quadern venecià* constituye ante todo un esbozo realista de la vida en la ciudad. Debido tal vez a esa índole altamente referencial del texto, la Venecia de Susanna se erige como un ámbito de la cotidianeidad, y al igual que otros diarios (como el de Virginia Woolf), *Quadern venecià* se ancla cómodamente en la representación de lo rutinario. La llegada a Venecia, por ejemplo, es del todo distinta de la que se describe en *Der Tod in Venedig* (29). No vemos simbólicas góndolas negras, como las que navegan oscuramente por la conciencia de Aschenbach (o la de Valentina), sino un autobús y un vaporetto que circulan por un ámbito cuyos códigos son los del verismo. "Entre una cosa i l'altra, son més de les cinc" (14; "Entre una cosa y la otra, son más de las cinco"), dice el autor con cierto desgano; al otro día, confiesa, no se encuentra "especialment receptiu ni emotiu" (14; "especialmente receptivo ni emotivo").[9]

La peculiar atmósfera de la ciudad, sin embargo, se filtra poco a poco en las páginas del diario, como vemos en la entrada del 10 de noviembre: "Dia cobert, humid. [...] Diumenge trist. Tinc la impressió d'arrossegar-me pels carrers malalts d'una ciutat. Creuo, solo, el Gran Canal" (32); ("Día cerrado, húmedo. [...] Domingo triste. Tengo la impresión de arrastrarme por las calles enfermas de una ciudad. Cruzo, solitario, el Gran Canal"). Esa metáfora de la insalubridad urbana es

significativa, pues la sigue, en la próxima entrada del diario, la única alusión directa al texto de Mann, que evalúa Susanna de modo negativo por su "excés d'idees i preocupacions d'ordre abstracte" (33; "exceso de ideas y preocupaciones de orden abstracto"). Poco después, el 23 de noviembre, una Venecia decadente no ajena a la de *Der Tod in Venedig* ejerce su influjo, y el deseo de escribir poesía sorprende al autor, quien teme "escriure les típiques 'postals' de turista culte, melangiós i sensible" (45; "escribir las típicas 'postales' de turista culto, melancólico y sensible"). El resultado de esa labor será *Palau d'hivern* (1987), libro de poemas en cuya nota final Susanna repite las palabras del diario: "Un cop instal.lat a Venècia, tenia ben clar que no volia escriure els típics poemes de turista culte, sensible i melangiós, que tothom, tard o d'hora, ha acabat escrivint sobre aquesta ciutat enllaminidora i diabòlica" (67; "una vez instalado en Venecia, tenía bien claro que no quería escribir los típicos poemas de turista culto, sensible y melancólico, que todo el mundo, tarde o temprano, ha acabado escribiendo sobre esta ciudad cautivante y diabólica"). Sin ser para nada un conjunto de postales turísticas, lo cierto es que *Quadern venecià*, dentro del marco de lo cotidiano, contiene referencias cultas, sensibles y melancólicas; de igual manera, los poemas de Palau d'hivern, como ya anuncia el título, también repiten, si bien desde otra estética, los consabidos aires de una Venecia de honda raigambre literaria.

"Lírico y obvio", acaso protestaría un lector semejante a Dora, pero en la escritura de Susanna prevalece una tensión mayor entre una Venecia fijada por arquetipos y otra Venecia realista y desmitificada. Aquélla, de momento, amenaza con dominar las páginas de *Quadern venecià*. A pesar de la insistencia en lo cotidiano, la extrañeza de la ciudad ejerce su imperio. El *acqua alta*, que suele inundar en invierno los *palazzi* venecianos, no es sólo un elemento climatológico verificable, sino también un emblema de Venecia como espacio pleno de irrealidad: "És impressionant veure la plaça de Sta. Maria Formosa completament inundada per l'aigua i convertida en un llac d'on afloran l'església i els palaus del voltant. Enmig de l'aigua, uns quants fanals solitaris acaben d'arrodonir la irrealitat d'aquest paisatge" (96; "Impresiona ver la plaza de Santa Maria Formosa completamente inundada por el agua y convertida en un lago donde afloran la iglesia y los palacios del contorno. En medio del agua, unos cuantos faroles solitarios acaban de redondear la irrealidad de este paisaje"). Esa Venecia espectral y especular, no la realista o prosaica, se repite visualmente justo en el centro del libro, en las oscuras fotografías de arcos y puentes de una

ciudad que da la impresión de estar deshabitada.[10]

Pero como para contrarrestar esa aparición, el texto de Susanna ejecuta un curioso acto de represión: Venecia, paulatinamente, desaparece de las páginas del cuaderno veneciano. Abundan las digresiones narrativas a través de las cuales la claustrofobia veneciana, motivo central en Mann, cede ante un comentario sobre la última película de Fassbinder (26) o una anécdota de la infancia de Borges (28). Más aún, la presencia de Venecia se suspende cuando el poeta viaja a otras ciudades y países, o bien cuando pasa temporadas en Barcelona. Así, la visión de la ciudad se funda no sólo en lo que se nos dice de ella, sino en su gradual desdibujo y, en última instancia, su ausencia casi completa del texto.

El hecho de que *Quadern venecià* deja de habitar la ciudad del título tiene como anuncio y posible explicación el epígrafe del libro, tomado de Jaime Gil de Biedma: "Sí, las ciudades exquisitamente bellas no son para ser habitadas. Uno acaba por sentirse tan irreal como ellas y por vivir en una continua anticipación de un desastre inminente" (11). Las palabras de Gil de Biedma, el poeta homosexual cuya muerte es aquí inminente (fallecerá en enero de 1990), abren el diario de Susanna; el desastre, sin embargo, no ocurre en Venecia, y el triángulo de Mann—homosexualidad, Venecia, muerte—se fragmenta para crear otra visión de la diferencia sexual, carente del contagio mutuo y al parecer inevitable que rige el desenlace de *Der Tod in Venedig*.[11] Si bien la única muerte en *Quadern venecià* es la de un homosexual, la percepción de Gil de Biedma desde la óptica de Susanna en estas páginas es una de alta consonancia (si nos valemos de la conceptualización de Cohn fuera del contexto ficcional), ajena a la cruda mirada con la que el narrador de Mann contempla a Aschenbach. Lejos de desligarse, el texto de Susanna constituye entonces una elegía apasionada y compasiva por el poeta muerto.

Como en los relatos de Mann y de Cortázar, Venecia es aquí un espacio insólito, pero Susanna emplea una metáfora distinta –la de una casa– para fundir su propia visión e incluso su propio lenguaje con los de Gil de Biedma. Un pasaje en específico, escrito tras una corta estadía en Vicenza, instaura oblicuamente un eje semántico que marca la afinidad entre los dos poetas españoles:

> La ciutat es converteix en una obsessió, impossible com és treure-se-la de sobre. I és que un, a Venècia, quan surt de casa, continua passejant per casa seva: res no trenca les nostres

> oracions, i diguem que Venècia, tota ella, es converteix en casa teva. Una casa que només abandones quan entres a l'estació per agafar el tren o vas al piazzale Roma per agafar el cotxe. Si això no es produeix, la ciutat cada cop és més obsessiva, en el millor dels sentits, perquè un constantement se'n meravella, d'aquest fet. Va bé, però, de tant en tant abandonar aquest "paradís", ni que sigui pel posterior plaer de retrobar-lo. És llavors que la ciutat ha calat fons en un. (68)
>
> [La ciudad se convierte en una obsesión, imposible como es sacársela de encima. Y es que uno, en Venecia, cuando sale de casa, continúa paseando por su casa: nada rompe nuestras oraciones, y digamos que Venecia, toda ella, se convierte en tu casa. Una casa que sólo abandonas cuando entras en la estación para tomar el tren o vas al piazzale Roma para tomar el coche. Si eso no se produce, la ciudad es cada vez más obsesiva, en el mejor sentido, porque uno constantemente se maravilla de ella, de este hecho. Va bien, empero, de vez en cuando abandonar este "paraíso", aunque sólo sea por el placer posterior de reencontrarlo. Es entonces que la ciudad ha calado hondo en uno.]

Significativamente, la obsesión no se origina en sombrías premoniciones, como las de Aschenbach o las de Valentina, sino en algo contrario: la impresión de que la ciudad entera prolonga los espacios de la domesticidad. El tránsito entre lo familiar y lo extraño no es siniestro o lúgubre, como lo propone el *unheimlich* freudiano, sino lo contrario: motivo de maravilla y de placer. Sin embargo, la palabra "paraíso" va entre comillas, como indicio de una duda esencial; no sorprende, pues, el uso del adjetivo "diabólica" (67) con el que también se describe la ciudad en *Palau d'hivern*. ¿Qué es, entonces, Venecia? ¿Recinto doméstico o espacio público? ¿Paraíso o infierno? Página a página, Venecia se construye y reconstruye como un ámbito textual contradictorio. Por un lado, esa extraña Venecia, ese paraíso donde se anticipa el desastre, aparece domesticada, convertida en habitación propia a través de la escritura; uno posee a Venecia para no ser poseído por ella, y en esa tentativa de dominio el texto se repliega en la estructura familiar del diario, donde la repetida narración de lo cotidiano difumina lo obsesivo y lo irreal. Por otro lado, Venecia impone los espejismos de su pasado literario. La última visión de la ciudad es

en el mes de junio, desde la terraza de un *palazzo* particular; la hora del día es el crepúsculo:

> Aquest capvespre hi ha una especial vaporositat en l'atmosfera. Llum lleument velada i esmorteïda, però alhora prou nítida. De la terrassa estant, plena de geranis i flors enceses, es veuen totes les cúpules i campanars de les esglésies de Venècia, [...] Mai el seu paisatge no m'havia semblat tan oriental i fantasmagòric com aquest vespre. [...] A primer terme, l'església de Santa Maria Formosa, el palau abandonat de la plaça. El campanar, colltort, sembla de cartró. [...] La vista recorre una i altra vegada la carena de cúpules i campanars de la ciutat. Amb calculada lentitud, però, la fosca va engolint el paisatge fins a dissoldre'l totalment davant els nostres ulls. (169)

> [Este atardecer hay una especial vaporosidad en la atmósfera. Luz levementemente velada y amortiguada, pero a un mismo tiempo bastante nítida. Desde la terraza, llena de geranios y flores encendidas, se ven todas las cúpulas y campanarios de las iglesias de Venecia. [...] Nunca su paisaje me había parecido tan oriental y fantasmagórico como este atardecer. [...] En primer término, la iglesia de Santa Maria Formosa, el palacio abandonado de la plaza. El campanario, torcido, parece de cartón. [...] La vista recorre una y otra vez la carena de cúpulas y campanarios de la ciudad. Con calculada lentitud, sin embargo, la oscuridad va tragándose el paisaje hasta disolverlo totalmente ante nuestros ojos.] (169)

Pocos días después de esta visión, Susanna regresa de nuevo a Barcelona. Venecia, con sus cúpulas y campanarios de aspecto marino y oriental –no sólo un rasgo arquitectónico, sino acaso un recuerdo del cólera asiático que provoca el desenlace de la trama de Mann– termina por desaparecer. En Barcelona, sin embargo, algo ocurre. Susanna tiene un sueño con Gil de Biedma: "en Jaime, després de venir-me a veure a Venècia, mor. [...] Recordo vagues imatges de la seva estança a Venècia: passejades amb gòndola sota la pluja i el vent... Després, sobtadament, em trobo assistint al seu enterrament en una prou sumptuosa església: la basílica de San Marco" (186; "Jaime, después de venirme a ver a Venecia, muere. [...] Recuerdo vagas imágenes de su estancia en Venecia: paseos en góndola bajo la lluvia y el viento... Luego, súbitamente, me

encuentro asistiendo a su entierro en una bien suntuosa iglesia: la basílica de San Marco"). En este punto el diario se transforma. Si bien restan más de veinte páginas de apretada escritura, Venecia, con su basílica de rasgos bizantinos, se difumina casi del todo, como un signo del cual fuera preciso apartarse. Susanna pasa el verano en España, va a Madrid y a Cuenca, y en septiembre parte hacia Palermo. El día 19 deja Sicilia, pero su destino, Venecia, no se menciona. El próximo apunte del diario, el día 25, comienza con una nueva salida de la ciudad, rutinaria como la primera llegada: "Sortim de Venècia, en tren, a les nou del matí" (200; "Salimos de Venecia, en tren, a las nueve de la mañana"). Curiosamente, el regreso a Venecia se resuelve narrativamente en una elipsis, un silencio. El poeta vuelve a la ciudad una vez más, pero esta vez la deja definitivamente. Un prosaico motoscafo lo conduce hacia el aeropuerto, sin melancolía y con ganas de volver (207); el fatalismo desaparece y triunfa la fuerza de voluntad.

Es verdad que el sueño de una muerte en Venecia es una de las últimas imágenes de la ciudad, donde reaparecen las negras góndolas y el mal tiempo; Venecia, mitad cuento de hadas, mitad trampa para los extranjeros, recobra su asociación con la homosexualidad, la enfermedad, el desgaste. Pero si Gil de Biedma no sobrevive como Dora, tampoco muere, como Aschenbach, sin voz, en manos de un narrador hostil. En *Quadern venecià* es el habla firme del poeta muerto la que abre y permea la ciudad escrita por Susanna, y esa clave modula la lectura y la interpretación del texto. Como sugiere "Negra ciutat", uno de los poemas de *Palau d'hivern*, la amenaza de la muerte de Venecia, siempre a punto de hundirse en el Adriático, es, gracias a las metáforas, al influjo de la escritura sobre nuestra percepción de la realidad, una forma de vida. El hablante contempla las oscuras piedras de Venecia y enumera los elementos de la ciudad: casa, puertas, ventanas, basura, madera, cristal, alfombras. Por medio de la poesía, los negros canales se convierten en las venas que sustentan el cuerpo mortal, el cuerpo acaso ya muerto, de Venecia:

Per les venes del seu cos
flueix, fosca, la mort,
però tant va la mort al cor
que el cor batega, insensible,
fins i tot després de mort. (19-20)

[Por las venas de su cuerpo

fluye, oscura, la muerte,
pero tanto va la muerte al cuerpo
que el corazón late, insensible,
incluso después de muerto.]

La sangre es muerte y es vida. Se trata de un concepto barroco, artificial, engañoso; en todo caso, no es una ecuación literaria menos verdadera que la muerte ineludible de Aschenbach en Venecia.

Roberto Ignacio Díaz
University of Southern California

Notas

[1] John Pemble traza las conexiones entre el espacio urbano de Venecia y el culto europeo de la decadencia: "The city was a theatre of masks and *maquillage*; a temple of the abnormal and the perverse; a hospital of pathological process. And Venice was the quintessential city. There were no slums more slummy than the Venetian back canals, with their leprous buildings and odour of decay; while in the great Venetian palaces there was an unparalleled example of human contrivance at odds with nature" (2). Pemble también hace referencia a la asociación, en el contexto veneciano, de los alemanes y la homosexualidad (49).

[2] Edward Said percibe en esa epidemia llegada de ultramar un comentario sobre los efectos del imperialismo: "In Mann's great fable of the alliance between creativity and disease [...] the plague that infects Europe is Asiatic in origin; the combination of dread and promise, of degeneration and desire, so effectively rendered by Aschenbach's psychology is Mann's way of suggesting, I believe, that Europe, its art, mind, monuments, is no longer invulnerable, no longer able to ignore its ties to its overseas domains" (188). En *Death in Venice* (1973), la ópera de Benjamin Britten basada en el relato de Mann, la percusión de raigambre balinesa evocaría la geografía foránea de la peste, así como la voz de un solo bajo barítono, que canta siete papeles distintos, constituiría una traducción operística de las repeticiones del texto de Mann. Véase Philip Brett, "Eros and Orientalism in Britten's Operas".

[3] Algunas traducciones a veces reformulan las repeticiones del original alemán, escamoteando los efectos del texto. Véase, por ejemplo, la versión de Rivas y Schiaffino: "sus singulares ojos soñadores" (39) y

"sus singulares ojos de ensueño" (95). En este artículo, las traducciones provienen de esa versión, con algunas modificaciones mías, como ocurre en este caso.

[4] "La barca, o nueva visita a Venecia" no es el único texto de Cortázar en el que los viajes y la muerte se asocian estructuralmente; véase también "La isla a mediodía" y "El anillo de Moebius". Otros relatos contemporáneos en los que se juntan el turismo y la muerte en Venecia son *Don't Look Now* (1970) de Daphne du Maurier y *The Comfort of Strangers* (1981) de Ian McEwan, si bien en éste Venecia no se menciona de modo directo. (La versión cinematográfica del texto de McEwan, en cambio, sí se ubica claramente en Venecia.)

[5] Para un estudio de "Bruchstück einer Hysterie-Analyse" en el contexto de la ficción moderna, ver Joseph Boone, *Libidinal Currents* 115-40.

[6] Para Evelyn Picon Garfield, la contribución esencial de la segunda versión es la homosexualidad revelada de Dora: "Allá lo innovador consiste en la nueva voz de Dora, más por su perspectiva lesbiana totalmente ignorada en el original que por su crítica estética del cuento" (92). Si pensamos en esto, y en otros cuentos de Cortázar en los que se trata el tema de la homosexualidad ("Las babas del diablo"; "Los buenos servicios"; y, tal vez, como señala Garfield [92], "Las caras de la medalla") sorprende un tanto la ausencia de un capítulo dedicado al autor en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook* (ed. David William Foster).

[7] Freud habla del efecto que produce el caminar por una habitación oscura y tropezar una y otra vez con el mismo mueble. Pero antes Freud ha contado su experiencia en una ciudad italiana; extraviado, el psicoanalista deambula por la ciudad y da repetidas veces con la calle de las prostitutas. ¿Es esto *unheimlich*, como nos dice el autor, o se trata en cambio—sobre todo si reparamos en que Freud es el protagonista—de un evento de alta comicidad?

[8] En *Transparent Minds*, Cohn distingue entre "disonancia" y "consonancia" en la ficción psicológica narrada en la tercera persona: "These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates" (26). En el caso de Aschenbach y del narrador de *Der Tod in Venedig*, texto que Cohn ve como un ejemplo paradigmático de disonancia, la narración

recuerda las prácticas del psicoanalisis: "Without necessarily implying omniscience—Mann's narrator takes on a pose of speculative puzzlement—this conceptual language shows that a dominant narrator presents the inner life in a manner as far removed from the psychic experience itself as a psychiatrist's diagnostic notes might be from his patient's free associations" (28). Ver también Dorrit Cohn, "The Second Author of *Der Tod in Venedig*".

[9] Las traducciones al castellano de las citas de *Quadern venecià* y de *Palau d'hivern* son mías.

[10] Las fotografías son de Xavier Susanna. Para un análisis de la función de los elementos paratextuales en el significado de una obra, ver Gérard Genette, *Seuils*.

[11] Para el tema de la homosexualidad en Gil de Biedma, ver Robert Richmond Ellis, "Time, the Self, and the Serious Illness of Jaime Gil de Biedma", y Jonathan Mayhew, "'At Last the Secret is Out': Re-Reading Jaime Gil de Biedma".

Obras citadas

Boone, Joseph Allen. *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism.* Chicago: The U of Chicago P, 1998.

Brett, Philip. "Eros and Orientalism in Britten's Operas." *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* Ed. Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. New York: Routledge, 1994. 235-56.

Cohn, Dorrit. "The Second Author of Der Tod in Venedig." *Critical Essays on Thomas Mann.* Ed. Inta M. Ezergailis. Boston: Hall, 1988. 124-43.

———. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton, Princeton UP, 1978.

Cortázar, Julio. "La barca, o nueva visita a Venecia." *Alguien que anda por ahí.* Madrid: Alfaguara, 1977. 107-160.

Ellis, Robert Richmond. "Time, the Self, and the Serious Illness of Jaime Gil de Biedma." *Letras Peninsulares* 8.3 (Fall 1995-Winter 1996): 373-88.

Foster, David William. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook.* Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.

Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." *Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler.* Frankfurt: Fischer, 1993. 135-72.

Garfield, Evelyn Picon. "Usted tiende la mano a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana* 44 (1978): 89-98.

Genette, Gérard. *Seuils.* Paris: Seuils, 1987.

Johnson, Daniel. "Introduction." Thomas Mann, *Death in Venice and Other Stories.* New York: Knopf, 1991. vii-xxv.

Mann, Thomas. *La muerte en Venecia.* Trad. Martín Rivas y Raúl Schiaffino. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

———. *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen.* Frankfurt: Fischer, 1991.

Mayhew, Jonathan. "'At Last the Secret is Out': Re-Reading Jaime Gil de Biedma." *Antípodas* 11-12 (1999-2000): 69-77.

Pemble, John. *Venice Rediscovered.* Oxford: Oxford UP, 1997.

Said, Edward. *Culture and Imperialism.* New York: Vintage, 1993.

Susanna, Àlex. *Palau d'hivern.* Barcelona: Columna, 1987.

———. *Quadern venecià.* Barcelona: Destino, 1989.

Tanner, Tony. *Venice Desired.* Cambridge: Harvard UP, 1999.

La verdad, el poder y la ficción policiaca: el caso de *Castigo Divino*, de Sergio Ramírez

Sergio Ramírez (Masatepe, Nicaragua, 1942) ha sido una figura política e intelectual de primer orden en Centro América desde principios de los años setenta. Fue líder del Grupo de los Doce -brazo político e ideológico del Frente Sandinista de Liberación Nacional- vocero del Frente en el exilio y vicepresidente de Nicaragua durante los ochentas. Por varias décadas Ramírez ha cumplido un rol que va del intelectual de resistencia a funcionario de alto rango en los círculos del poder político, y a disidente y crítico del rumbo que el Sandinismo tomó luego de su derrota electoral en 1990. Como escritor, se ha guiado por una ética que incluye la denuncia ("El artista" 23), y lo que él mismo llama el análisis pormenorizado de la realidad centroamericana ("El escritor" 66), sobre todo "el peso múltiple de la dictadura [somocista]" (67). El crítico Peter Ross se refiere a él en los siguientes términos: "Ramírez cannot separate himself from the process of history, be it the history of his country or the history of literature itself" (166), criterio que comparte Arturo Arias cuando analiza la novela *¿Te dio miedo la sangre*?: "[A] través de la complejidad temporal que constituye su armazón, se problematiza la re-constitución de una "verdad" histórica como elemento impulsor del nacionalismo revolucionario" (132). En la postura ética de Ramírez, así como en la lectura que hacen los críticos de su obra, la historia tiene los rasgos de una forma de verdad, un conocimiento contra el cual se debe luchar. La novelística de Ramírez, desde *Tiempo de fulgor* (1970) hasta *Margarita, está linda la mar* (1996), ha sido un ejercicio constante de resistencia contra el saber oficial, una voz alternativa que procura desestabilizar al poder.

En *Castigo Divino*, novela publicada en 1988, Ramírez cuestiona el poder sirviéndose de las estrategias de la literatura policiaca, subvirtiendo el esquema de una verdad única aceptada por todos. *Castigo* ha sido vista por la crítica como "una larga novela histórica que presenta un caso jurídico en León" (Wood 81), o como una ficción documental "[that] combines the role of documentary writing with that of art in order to qualify as a true documentary novel" (McMurray 155)[1]. En este ensayo mostraremos que Castigo es ante todo una novela policiaca que parte del relato de una serie de posibles asesinatos para explorar el problema de la verdad, una verdad elusiva, inalcanzable, que pone en crisis al marco legal en el que ella se genera, una verdad que se reduce finalmente a una imposición violenta por parte de la clase so-

cial y militar dominante.

Para abordar el tema de la verdad en *Castigo*, debemos empezar por resolver una pregunta: ¿De qué hablamos cuando nos referimos a "la verdad"? Tomando como punto de partida el pensamiento de Michel Foucault, encontramos la verdad asociada con "procedimiento", "juego", "historia" y "discurso", en una progresión de niveles de complejidad conceptual. En una entrevista ofrecida en 1977, Foucault define la verdad como "a system of ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation and operation of statements" ("Truth and Power" 133). Siete años después, Foucault explica el concepto dentro del marco de "juego de verdad", el cual entiende como "a set of procedures that lead to a certain result, which, on the basis of its principles and rules of procedure, may be considered valid or invalid, winning or losing" ("The Ethics" 297). En los setenta, el concepto de verdad en la obra de Foucault tiene algo de mecánico, de instrumental, que existe para servir al poder en una relación que, como discutiremos más adelante, es circular ("Truth and Power" 133). En la década siguiente Foucault modera sus afirmaciones, reconoce la posibilidad de que existan unos principios rectores de la verdad como producción, e incluso niega que sea exclusivamente una construcción ("The Ethics" 297). Se abren así posibilidades para una verdad natural, que no está ligada al juego ni al procedimiento, ni a una forma de enunciación.

Buscando formas alternativas de verdad, Foucault menciona como ejemplo la descripción antropológica -aunque podría extenderse a la descripción en el sentido de ejercicio para recolectar información- y ciertas prácticas surgidas del consenso[2]. Sin embargo, el filósofo francés no deja de mostrar una tendencia a definir patrones y prácticas recurrentes, que permiten identificar la verdad como un fenómeno esencialmente creado, cuya aparición requiere ejecutar pasos en cierto orden. Lo que Foucault logra separar conforme su argumento evoluciona son fuentes alternativas de verdad: la asociación de seres humanos libres que crea regulaciones aceptadas por el grupo, algunas operaciones ligadas a la producción de conocimiento científico y, por supuesto, los discursos del poder.

En "Truth and Juridical Forms", Foucault propone dos historias de la verdad: una interna, que define como aquélla "that rectifies itself in terms of its own principles of regulation" (4) y una externa, relacionada con la dinámica de las sociedades occidentales, en la cual "a certain number of games are defined -games through which one sees certain forms of subjectivity, certain objects of domain, certain types of

knowledge come into being" (4). La palabra "juego" aparece dentro del marco de la historia externa como un mecanismo productor de verdad, el que a su vez forma parte de otro dispositivo mayor. Este último persigue ciertos fines concretos: sustentar formas de dominio, de conocimiento y de subjetividad.

Nuevamente encontramos que la diferencia no radica en el concepto en sí de verdad, sino en la esfera de la cual esa verdad proviene, y que en último caso condiciona la manera en que las afirmaciones, creencias y valores asociados a la verdad alcanzan legitimidad. Para llegar a la verdad científica, es decir a una forma de conocimiento aceptada, debemos conocer y acatar los parámetros de regulación que se han impuesto en la disciplina. No puede crearse una verdad científica siguiendo esquemas antojadizos. Por el contrario, hay unos principios que deben seguirse, que incluyen desde la formulación de hipótesis hasta la verificación y control de resultados.

La historia externa de la verdad pone al descubierto un campo de conocimiento mucho más inestable, aunque Foucault en "Truth" tienda a reducir el enfoque a prácticas jurídicas. La historia externa es más inestable por cuanto diversas fuerzas convergen y pugnan para formar el entorno en el que la verdad se crea. Foucault se refiere no tanto a la historia externa de la verdad en general, como a una historia de la verdad jurídica, que determina entre otras cosas "the manner in which wrongs and responsibilities are settled between men, the mode which [. . .] society conceived and defined the way men could be judged in terms of wrongs committed" (4).

Aunque Foucault haya admitido que existen otras fuentes de verdad, sus mayores intereses se orientan a explorar los nexos entre ésta y el poder. Al respecto propone en 1976:

> [I]n a society such as ours, but basically in any society, there are manifold relations of power which permeate, characterize, and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated, nor implemented without the production, accumulation, circulation, and functioning of a discourse. ("Two Lectures" 210-11)

Si en lo más profundo de las relaciones entre poder y verdad se encuentran el dominio, el conocimiento y la subjetividad, el discurso resulta su medio de operación. Para Foucault "[w]e are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power

except through the production of truth" (211). Podemos afirmar entonces que para Foucault la verdad en las sociedades es un fenómeno no natural, necesario para alcanzar ciertos fines convenientes para el poder -entre ellos su propia perpetuación-. Es un fenómeno que se revela mediante discursos, o como diría Foucault: "Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true" ("Truth and Power" 131).

En este punto es preciso recordar que el poder para Foucault significa una relación de fuerza ("Two" 208) que circula en el cuerpo social, más productiva o creativa que represiva ("Truth and Power" 119), que se relaciona con los individuos porque éstos son sus vehículos, no los objetos sobre los que exclusivamente se ejerce ("Two" 214). El ámbito en el que el poder se da es amplio, pero no absorbe la totalidad de los espacios sociales. El poder es un modo de relación, que requiere de alguna forma de oposición o contrapeso -la resistencia- y que incluye implícitamente la posibilidad de espacios de libertad ("The Ethics" 292). "These power relations", anota Foucault, "are mobile, they can be modified, they are not fixed once and for all" (292), lo cual implica que ante cualquier discurso del poder siempre hay uno de resistencia, que lo subvierte y modifica.

Ahora bien, hay instituciones de poder, generadoras de conocimiento y verdad, que influyen en la construcción de la individualidad del ser. Dice Foucault: "Power never ceases its interrogation, its inquisition, its registration of truth: it institutionalizes, professionalizes, and rewards its pursuit" ("Two" 210). A través de esas instituciones y sus prácticas, el loco y el delincuente llegan a ser identificados como tales. La verdad participa en la creación de la idea de ley y de ciertas categorías relacionadas con lo legal, y nos hace sujetos de ellas ("Two" 210). En Foucault pensar en términos de ley lleva a considerar el problema del estado[3], pero también a plantearse los límites que definen al infractor. Si la relación entre poder y verdad ha establecido la ley, ésta a su vez ha fijado el delito, las formas de determinarlo y de castigarlo[4].

La verdad y la justicia, la ley y el orden, el poder y la resistencia, son temas recurrentes en la literatura, pero en el caso de la ficción policiaca su importancia es aún mayor, llegando al corazón mismo de la obra literaria. El crítico José Fernández Vega reconoce esta preocupación por la verdad, que hace a los héroes y detectives "explicar en cada caso los pasos de sus razonamientos y la legitimidad de éstos" (5). En su análisis sobre la obra policiaca del escritor argentino Rodolfo

Walsh, Fernández afirma que la justicia aparece en dos niveles normativos distintos e incluso opuestos (6): el jurídico, y el supra jurídico, que se refiere a cuestiones morales y religiosas (5). En Walsh hay un problema de justicia pero no de verdad, aunque la división entre ambos términos parece meramente técnica. La verdad -como en la novela de enigma inglesa- se relaciona con la detección, en el sentido de que algo oculto debe ser revelado mediante un procedimiento lógico (7), en tanto el eje de inestabilidad se centra en una normativa aceptada, la ley, y sus contradicciones con la interioridad del héroe.

En su faceta más conservadora, la literatura policiaca se ocupa de esa verdad como procedimiento de develación, sin cuestionar sus conexiones con la ley, la justicia y el poder. Cuando Ilan Stavans hace su crítica al género, concluye que es anti-introspectivo y moralista "porque, al final, la verdad y el bien siempre ganan" (26). ¿Pero a cuál verdad se refiere Stavans? Básicamente, al "triunfo de la razón sobre la sinrazón y del orden sobre el desorden. . . usando el método deductivo que diera Guillermo de Ockham. . . el detective logra siempre 'solucionar' la pregunta incontestada y ponerle organización al caos" (26): hay una respuesta única dentro de un esquema legal, moral y social absolutamente estable. Volviendo a las ideas de Foucault, vemos que en la literatura policiaca más conservadora (Agatha Christie sería el ejemplo paradigmático) hay una verdad fundamental que se corporiza en el orden social, pero se revela al lector por un discurso de silencios, es decir, el crimen no provoca una conmoción en el orden reinante, la bondad del medio se da por sobrentendida y no se discute, la justicia o verdad legal no aparecen siquiera como tema en muchas obras. El crimen es un desafío no a las estructuras creadoras de poder sino a su inteligencia, reduciéndose a un juego que puede ser resuelto mediante métodos de razonamiento propios de la verdad interna. Aunque es este caso la verdad tiene una acción limitada, casi que instrumental, refuerza el discurso del poder en varios sentidos. Nos dice que el orden establecido es inconmovible, legitima la posiciones de clase y hace del criminal un extraño al tejido social, en tanto la identificación del criminal reitera la superioridad intelectual de la clase dominante[5].

Gracias al estudio de Fernández Vega, podemos apreciar que la verdad es algo más que identificar al responsable de un acto, y que la línea entre ésta y la justicia es muy tenue, porque una depende de la otra hasta el punto de confundirse. La verdad sólo es posible dentro de un marco de leyes. Si ese marco está siendo cuestionado en su base misma, el discurso de verdad que genera se debilita, incluso se anula.

Con la crisis de la ley, queda desnuda la condición de construcción de la verdad, que permanece por cuanto es impuesta por el poder dominante. El orden legal como simple producto del poder (político y económico principalmente) aparece en la literatura policiaca anglosajona con Dashiell Hammett. En su excelente ensayo sobre la obra de este autor, Juan José Sebreli analiza una serie de características que Hammett incorpora a la ficción policiaca y que se encuentran aún en obras de autores de fines del siglo XX. Apunta Sebrelli que "[l]os detectives de Hammett, contra lo usual, no establecen nunca la verdad, se limitan a proponer una interpretación; la culpabilidad de los asesinos estará decidida por esa interpretación y no por los hechos mismos" (48). La verdad no está dada, no es algo natural que simplemente se trae a la luz. En Hammett hay múltiples discursos que luchan por imponerse y se llega a un resultado final gracias a la dinámica de fuerzas. Pero aún más, "[e]s imposible conocer la verdad del drama, el reverso de las cosas donde lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, se dan por separado" (50). Por una parte todos los componentes de lo legal y lo verdadero se mezclan; por otra, los hechos se han vuelto inaprehensibles, y queda solamente el discurso que los distintos sujetos sociales tratan de imponer, individuos que no encarnan necesariamente al bien.

La escuela que crean Hammett y los otros escritores del hard-boiled o novela negra estadounidense, repercute decisivamente en los escritores latinoamericanos. Ya en Walsh aparece esa influencia, se consolida con los escritores del boom[6] y sigue presente aún en novelistas más recientes. Madeline Millán caracteriza a la nueva novela policiaca latinoamericana de esta manera: "[P]ostula el crimen como una necesidad contra un orden jerárquico dictatorial. La transgresión, pues, es la otra cara del poder y de la justicia" (48). Más adelante señala: "la novela detectivesca latinoamericana es la novela de la víctima"(60). Desde el punto de vista de Millán, la narrativa policiaca latinoamericana incorpora dos formas de resistencia: la primera, el punto de vista de quienes sufren los efectos del crimen y/o de la ley; la segunda, el crimen no como acto de "maldad" sino como acción fuera de un discurso de poder. Dar espacio a esas voces alternativas pone en cuestionamiento los patrones más tradicionales de verdad[7], empezando por la autoridad del procedimiento de detección simbolizado por el ojo: "Esta verdad acreditada y apoyada en la función del ojo -como componente indiscutible del género detectivesco, de la crónica y lo testimonial- hace mucho tiempo ha dejado de ser La Verdad"(146).

Castigo Divino está construida de un modo que juega con los esquemas de verdad. La época es muy concreta (primeros años de la década de los treinta), la circunstancia histórica también, el hecho que sirve de detonante (tres muertes en la familia Contreras que se atribuyen a Oliverio Castañeda, guatemalteco exiliado en León) es real y está documentado al punto que se estudia como caso jurídico a nivel universitario. Aparecen personajes históricos reconocibles, por ejemplo el juez Mariano Fiallos y el Capitán Anastasio Ortiz, incluso se menciona al General Anastasio Somoza García. Todo apunta a una narración rigurosamente histórica, que se respalda también en las manifestaciones de Sergio Ramírez sobre las relaciones entre historia y literatura, así como en su idea del compromiso del escritor. Sin embargo, la trayectoria política y literaria de Ramírez ha condicionado la lectura de *Castigo Divino*, al punto de que muchos críticos quieren ver en la novela una transposición de la realidad en lugar de una meditación sobre la imposibilidad de capturar esa realidad, uno de los temas centrales de la nueva literatura policiaca latinoamericana, presente en obras tales como *Dos crímenes* (1979), de Jorge Ibargüengoitia, *Crónica de una muerte anunciada* (1982), de Gabriel García Márquez, y más recientemente *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, y *Cruz de olvido* (1999), de Carlos Cortés.

George McMurray y Nicasio Urbina hallan en *Castigo* rasgos de ficción policiaca[8], en tanto Peter Ross y Leonardo Padura la ubican sin duda alguna en el género. Este último crítico incluso devela la clave para entender la novela dentro del marco de lo policial: "Será el propio lector quien va recibiendo las claves del misterio, para que llegue a la reparadora verdad -que nunca llega" (149).

Cuando Madeline Millán hace su recorrido por la historia de la ficción policiaca, encuentra que ya Edgar Allan Poe recurría a fuentes acreditadas de verdad para apoyar la investigación y disfrazar juegos intertextuales (63). Castigo es una obra llena de ese tipo de fuentes: testimonios, notas y crónicas de prensa, actas de inventariado, transcripciones de interrogatorios, cartas, declaraciones juradas, radiogramas, etc. Estos elementos confieren autoridad al discurso, lo hacen parecer completamente anclado en la realidad, sin que necesariamente lo sea en todos sus extremos. Por ejemplo, un hecho simple en apariencia -la percepción de Castañeda como huésped deseado en casa de los Contreras- se convierte en una verdadera maraña a lo largo de la narración. Mientras Evenor Contreras manifiesta que "mentiría al decir que el traslado del matrimonio Castañeda a la casa de habita-

ción de su hermano, no se haya hecho con el gusto de todos" (*Castigo* 65), su sobrino Carmen declara al juez: "yo siempre vi con malos ojos la permanencia de Castañeda y de su esposa en nuestra de casa de habitación" (66); declaración que a su vez contradice un telegrama de Carmen, en el que califica a Castañeda como un "entrañable amigo de mi familia" (69). La sirvienta Salvadora Carvajal dice en otro momento que "hubo verdadera aflicción el día que los esposos Castañeda abandonaron la casa" (80), pues en general la servidumbre percibe a los huéspedes con buenos ojos hasta que el proceso se carga de tensión social y política. En ese momento todos los testigos que acuden a brindar nueva declaración se muestran "deliberadamente esquivos y poco explícitos" (417). El lector no encuentra la verdad en la novela sino una ilusión de verdad, que se hace evidente por las constantes contradicciones en las que caen los personajes, así por artificios tales como la atribución de declaraciones (o la inclusión en los supuestos documentos) de figuras de la cultura contemporánea[9]. Esa ilusión la podemos hallar también en la siguiente anécdota que cuenta Sergio Ramírez: "Una muchacha. . . se puso a investigar los niveles de lenguaje que había en *Castigo Divino* [. . .] [y] me dijo: '. . . en los años 30 en Nicaragua no se hablaba así, ni se escribía así en los periódicos'" (Ramírez y González 137).

El conjunto discursivo de Castigo conduce, según Leonardo Padura, a una novela escrita totalmente en kitsch (Modernidad 148), pero no tiene por objetivo solamente un juego estético y lúdico, o convertirse en una curiosidad narrativa. En Castigo las fuentes acreditadas no llevan a la verdad, los personajes investidos de la autoridad para encontrar la verdad no logran nada, como ocurre con el Juez Fiallos. Quienes son capaces de generar verdad -el ejemplo por excelencia son los doctores Darbishire y Salmerón- se encuentran en extremos opuestos de una división de clase, y finalmente se impone la verdad que surge del grupo que domina el poder. Ambos doctores se enfrascan en un duelo de artículos periodísticos y cartas abiertas que muestra cómo incluso la verdad interna de la que hablaba Foucault puede ser manipulada y convertida en verdad externa. El primer artículo, del doctor Darbishire, se propone "hacer resplandecer la verdad científica" con el propósito de lograr "una recta aplicación de la justicia" (288). En dicho texto, Darbishire critica la veracidad científica de las pruebas de toxicología llevadas a cabo en animales con los líquidos sustraídos de don Carmen Contreras, y la intención de exhumar a Marta Castañeda y Matilde Contreras para otros exámenes sobre tóxicos. Atanasio

Salmerón publica una respuesta pocos días después, aportando evidencias científicas contra la opinión de Darbishire, y desautorizando a su maestro, a quien le pretende "airear la memoria" (312) y darle consejos. En el siguiente texto de Darbishire, titulado "Le enseñé, pero nada aprendió", los ataques personales son más llamativos que la absurda argumentación científica. Se preocupa más el doctor por desautorizar a Salmerón, "mi ex discípulo y ex colega" (358) que por hacer prevalecer una verdad pura que nadie entiende. Un último artículo de Salmerón, "Aguas del mismo albañal", nunca aparece en la prensa sino en volantes que circulan por la ciudad cuando Salmerón es obligado a barrer las calles. La veracidad científica queda en segundo plano, se vuelve una especie de ruido, de información lejana para el lector. El dilema de los posibles envenenamientos jamás se resuelve, la discusión científica entre los doctores no conduce a nada excepto a señalar la división social. No es posible siquiera alcanzar una verdad sobre las muertes, porque los intereses de clase son más fuertes y determinan el discurso de lo que realmente ocurrió.

Darbishire usa su autoridad, su prestigio, sus años de práctica médica y sus relaciones sociales para imponer una verdad. Es decir, recurre a sus capitales social, cultural y simbólico, según ideas desarrolladas por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Para Bourdieu, los individuos pueden acumular tres formas de capital distintas del económico: el social ("The Forms" 248), el cultural y el simbólico ("Social Space" 17). Cada una configura la posición del individuo en la sociedad, sea por la acumulación de algunos bienes, o de intangibles como la cultura, la educación y las relaciones sociales, o por formas de autoridad tales como el prestigio, la fama o el buen nombre. El capital cultural se puede definir como la posesión de valores de cultura, por ejemplo la educación personal y el crecimiento interno ("The Forms" 244). En *Castigo*, Darbishire ha sido educado en Francia, y tiene un capital cultural mayor que Salmerón, quien ha estudiado en Nicaragua. El capital social se refiere a "resources which are linked to the possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition -or in other words, to membership to a group" ("The Forms" 248). Este capital depende de la red de conexiones que el individuo pueda movilizar, así como el volumen de otras formas de capital y su reproducción, pues "[it] presupposes an unceasing effort of sociability, a continuous series of exchanges in which recognition is endlessly affirmed and reaffirmed" (250). Nuevamente Darbishire se encuentra en un lugar privilegiado, pues él es el médico

de la vieja burguesía leonesa, su amigo y confidente, en tanto Salmerón no pasa de ser un doctor de pobres, un individuo cuya red social parte de la dudosa mesa maldita, especie de cofradía en la que se fraguan chismes y pequeñas conspiraciones. Finalmente tenemos el capital simbólico, que Bourdieu define como "[a] capital -in whatever form- insofar as it is represented, in a relation of knowledge or, more precisely, of misrecognition and recognition" ("The Forms" 255). Para David Schwart, el capital simbólico representa esencialmente "a form of power that is not perceived as power but as legitimate demands for reconigtion, deference, obedience, or the services of others" (90). El capital simbólico es sobre todo una forma de conocimiento, la expresión social de otras formas de capital, que muchas veces no es percibida como tal por el otro social. Relacionado a esta forma de capital existe un poder simbólico, que se fortalece en tanto que la visión de mundo que promueve un individuo corresponda a una realidad que perciben los demás como legítima. Bourdieu llama a esta forma de discurso "the power to concrete or to reveal things that are already there" ("Social Space" 23). El lugar de los individuos en el espacio social se determinaría por la conjunción de los distintos capitales:

> [I]n the first dimension . . . to the overall volume of capital they possess and, in the second dimension, according to the structure of their capital, that is, the relative weight of the different species of capital, economic and cultural, in the total volume of their assets. ("Social Space" 17)

Volviendo a nuestro ejemplo, Darbishire tiene un mayor capital simbólico, que se apoya en su conocimiento de la medicina, en el lugar donde hizo sus estudios, en el nivel social de sus clientes, en su red de relaciones con el poder político y en su rol de "maestro". En el momento del conflicto, esos capitales no afloran separadamente sino en conjunto, permitiéndole al doctor hacer afirmaciones que son válidas por el simple hecho de que él las enuncia. Su autoridad es una manifestación de poder simbólico, que ejerce sobre Salmerón para detener sus avances y proteger el buen nombre de la familia Contreras. Atanasio Salmerón trata de ofrecer resistencia, desde el otro lado de la escala social y educativa, desde su posición de sujeto de "poco prestigio". Sin embargo, al final pierde e incluso recibe como castigo la humillación pública.

Las fuentes acreditadas, sumadas a la voz narradora misma -que

simula objetividad científica y que apoya su argumento en esa documentación real y supuesta- ponen en evidencia dos puntos de suma relevancia: primero, en un mundo de fuerzas desiguales no es posible alcanzar la verdad; segundo, lo que finalmente queda registrado como cierto no necesariamente debe tener relación con la realidad, esa "verdad oficial" es simplemente un discurso del poder dominante creado para su propio beneficio. Peter Ross lo ve de este modo:

> Far from seeking the truth about the alleged poisoning of Castañeda's wife, Marta, of Carmen Contreras, and of his daughter Matilde, the bourgeoisie embarks on a programme of damage control [. . .] The bourgeoisie, however, finds that it cannot do without the help of the National Guard [. . .] The bourgeoisie survives the crisis, but it is at a high price. (168-69)

El control se hace necesario para proteger a la familia Contreras, que tiene nexos con el presidente de la Nicaragua de entonces. Para ejercer ese control, los Contreras y sus pares generan discursos: nuevos testimonios, la defensa de Darbishire, y la eliminación de las voces opositoras, como por ejemplo el despido de Rosalío Usulutlán de la redacción del periódico "El Cronista". Sin embargo, la ofensiva de los grupos excluidos y representados por la mesa maldita[10] es persistente y sagaz, y contribuye a que el caso de Castañeda se convierta en una especie de Babel, donde nadie llega a entenderse y en la que la posibilidad de un consenso amparado a la ley existente topa con un callejón sin salida. De ahí la necesidad de recurrir al Capitán Ortiz y a la Guardia Nacional. Preludiando lo que será una época de intensa represión, Ortiz soluciona el problema de la forma más práctica para el poder represor: la eliminación del foco de disidencia. Se ataca a los miembros de la mesa maldita, se trata de romper su coherencia interna por medio de la traición. En el movimiento final, se asesina al acusado. Ortiz le tiende una emboscada a Castañeda durante un intento de escape del que ya tiene noticia y que ha sido desarticulado, logrando así garantizar una nueva verdad: se aplicó la ley de la fuga. No es extraña entonces la queja del Juez Fiallos: "Ellos deciden qué es lo que debo averiguar . . . Deciden exhumar cadáveres, me secuestran testigos, y ahora se roban pruebas del proceso. Esta es la nueva ley que hay en Nicaragua" (423). Quien impone la verdad es el poder dictatorial que asoma.

Cuando el crítico Nicasio Urbina afirma que "[l]a novela cons-

tantemente está probando los límites de la ficción y la realidad, de lo creíble y lo probable, de lo histórico y lo historiable" (144), está señalando esa inestabilidad que impide la construcción de una verdad. Dado que alcanzar la verdad no es posible, las fuentes acreditadas entran en crisis, se mueven entre el documento fidedigno y el artificio narrativo, no cumplen a cabalidad su objetivo ni dentro del esquema de la novela documental -esto es, servir como nexo con la realidad histórica-, ni dentro del de la novela policiaca -permitir la progresiva resolución del caso-. Las fuentes acreditadas tienen en *Castigo* otra función: mostrar el esqueleto del discurso de la verdad, y con ello cuestionar la historia misma. Su rol no es de menor importancia, por el contrario ese desnudar las costuras de la verdad resulta un modo de resistencia, una develación de los mecanismos internos de la supuesta verdad que conocemos, vivimos y quizás aceptamos sin discusión.

Para algunos lectores puede parecer desalentador leer casi cuatrocientas sesenta páginas de un misterio que nunca se resuelve, ni aún años después, cuando ya el tiempo ha impuesto su saludable distancia entre hechos y protagonistas, esa distancia que debería permitir el relato de los sucesos con mayor objetividad. Quien espere una ficción policial tradicional en *Castigo Divino* va a decepcionarse. Quien busque más bien esa condición de la novelística policiaca latinoamericana contemporánea, que hurga en las entrañas de la sociedad con cierto desencanto, hallará en *Castigo* una rica fuente para la reflexión, y una voz de alerta que también accionamos para los lectores de este artículo: ni aquí ni allá hay una verdad definitiva.

Uriel Quesada
Tulane University

Notas

[1] Peter Ross basa su argumento en la hipótesis que plantea David William Foster en "Latin American Documentary Narrative". Foster encuentra en obras de Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska y otros, un intento de convertir en ficción hechos reales documentados, presentados al lector mediante algunas estrategias narrativas. Estos textos aluden a la vez a la ficción y a una realidad palpable. Foster apunta: "This foregrounded attention to the relation between writing and reality, between narrative and fact, between detached novelist and involved participant links the documentary narrative to the intricacies of fiction

in Latin America" (42). Hay, sin embargo, un problema en esta propuesta de Foster: los límites entre realidad y artificio de realidad. Muchísimas novelas están basadas en hechos reales, otras tantas integran a la narrativa elementos como fotografía o recortes de periódico. Sin embargo, la misma presencia de un hecho reconocible no implica que la narración sea más verdadera, puesto que los elementos reales son absorbidos por la ficción y se vuelven parte de ella, se ficcionalizan.

[2] Foucault se pregunta: "Who speaks the truth? Free individuals who establish certain consensus, and who find themselves within a certain network of practices of power and constraining institutions" ("The Ethics" 297). Hay un problema de precisión en esta explicación. Foucault parece referirse más a unas situaciones hipotéticas que a un caso concreto como la descripción antropológica. El marco dentro del cual podrían darse estas situaciones tampoco es claro. Adicionalmente, el consenso y otras prácticas siguen ligados al concepto de sistema, y son procedimientos de acción que no excluyen tampoco la formulación de discursos.

[3] Las relaciones poder-verdad-estado son analizadas por Foucault a partir de los conceptos de soberano y soberanía. Ejemplifican cierto tipo de poder, pero no el único, quizá tampoco el modelo más claro para las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Finalmente, el estado se reduce a un número de relaciones de poder codificadas que hacen posible su funcionamiento como cualquier otra institución. Véase por ejemplo la discusión de la página 122 de "Truth and Power" en la edición que aparece en la bibliografía.

[4] La genealogía de estas prácticas es el tema de las cinco conferencias que conforman el volumen *Truth and Juridical Forms* (1978) y de una de las obras capitales de Foucault: *Discipline and Punish* (1975).

[5] En la literatura policial más conservadora, sobre todo la novela policiaca de enigma inglés, el detective es un aristócrata, o un ser social e intelectualmente superior, que resuelve los casos como remedio contra el ocio y como prueba de inteligencia. Un ejemplo es Hércules Poirot, personaje central de varias novelas de Agatha Christie.

[6] Ilan Stavans, en su ensayo "Detectives en Latinoamérica", ya mencionado, hace una análisis de obras significativas de lo que él llama los rewritings de los autores del boom.

[7] Millán estudia la obras de Manuel Puig y Luis Nogueras, y concluye que "la utopía del género en ellos dice: que no hay tal lugar de la verdad y del conocimiento absoluto. En este sentido, la estructura

queda como una excusa y el vacío se autogenera" (59).

[8] Dice McMurray: "*Castigo* in many respects takes the form of a murder mystery" (155). Mientras tanto Urbina anota que "no es sólo la historia de los asesinatos de Oliverio Castañeda, sino la historia de la investigación y procesamiento de esos asesinatos" (113).

[9] Solamente para citar algunos ejemplos, aparece declarando el poeta José Coronel Ultrecho; hay menciones a Carmen Naranjo, Samuel Rovinsky, Alberto Cañas y Alfredo Bryce Echenique.

[10] McMurray ha señalado que las oposiciones mesa maldita-familia Contreras y Juez Fiallos-Capitán Ortiz son las dos fuentes de conflicto que determinan la verdad (158). De hecho, las pugnas entre ambos polos generan gran parte de los textos acreditados de verdad, en tanto el narrador hila una historia de por sí dispersa.

Obras citadas

Arias, Arturo. "Sergio Ramírez: Los recovecos perdidos de la memoria popular". *Gestos ceremoniales. Narrativa Centroamericana 1960-1990.* Guatemala: Artemis Edinter, 1998.

Bourdieu, Pierre."The Forms of Capital". *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ed. J.G. Richardson. New York: Greenwood Press, 1986. 241-58.

———."Social Space and Symbolic Power". *Sociological Theory* 7.1 (1989): 14-25.

Fernández Vega, José. "De la teología a la política: el problema del mal en la literatura policial de Rodolfo Walsh". *Hispamérica* 83 (1999): 5-31.

Foster, David William. "Latin American Documentary Narrative" *PMLA* 99.1 (1984): 41-53.

Foucault, Michel."The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom". *Subjectivity and Truth: Essential Works of Foucault, 1954-1984*. 3 vols. Ed. James D. Faubion. New York: New Press, 2000.

——."Truth and Juridical Forms". *Power: Essential Works of Foucault, 1954-1984*. 3 vols. Ed. James D. Faubion. New York: New Press, 2000.

——. "Truth and Power". *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

——."Two Lectures". *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory.* Eds. Nicholas B. Dirks, Geoff Eley y Sherry B. Ortner.

Princeton: Princeton UP, 1994.

McMurray, George. "Sergio Ramírez's *Castigo Divino* as Documentary Novel". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 5.2 (1990): 155-159.

Millán Vega, Madeline. "Estudios sobre el suspense en el género detectivesco latinoamericano". Diss. State University of New York at Stony Brook, 1997.

Padura, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial.*La Habana: Ediciones Unión, 2000.

Ramírez Mercado, Sergio. "El escritor centroamericano». *Texto Crítico* 10.29 (1984): 66-74.

——. "El artista frente a su modelo». *La literatura centroamericana.Visiones y revisiones.* Ed. Jorge Román Lagunas. Lewisto : Edwin Mellen Press, 1994.

——. *Castigo Divino.* Madrid: Mondadori, 1988.

Ramírez, Sergio y Reynaldo González. "Rencuentro habanero con Sergio Ramírez" *Casa de las Américas* 219 (Abril-Junio 2000): 134-139.

Ross, Peter. "The Politician as Novelist: Sergio Ramirez's *Castigo Divino*". *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University* 3 (1991): 165-75.

Swartz, David. *Culture & Power. The Sociology of Pierre Bourdieu.* Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

Sebreli, Juan José. "Dashiell Hammett o la ambigüedad". *Quimera* 119 (1993): 48-53.

Stavans, Ilan. "Detectives en Latinoamérica". *Quimera* 73 (1988): 24-27.

Urbina, Nicasio. *Estructura de la novela nicaragüense.* Managua: Anamá, 1995.

Wood, Edward. "La narrativa nicaragüense actual: los novelistas". *La literatura centroamericana.Visiones y revisiones.* Ed. Jorge Román. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1994.

Entrevista a una gitana: Alicia Dujovne

Alicia Dujovne Ortiz nació en Buenos Aires en 1939. Estudió Literatura en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como periodista para *La Opinión* y *La Nación* (Argentina), *Excelsior* (México), *La Vanguardia* (España) y *Le Monde* (Francia). En 1978, se mudó a Francia. Ha sido asesora de la prestigiosa editoral francesa Gallimard. En 1986, recibió la beca John Simon Guggenheim Memorial. Ha publicado libros de poesía: *Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos* (1966), *Mapa del olvidado tesoro* (1968), *Recetas, florecillas y otros contentos* (1973). Además, ha escrito biografías: *María Elena Walsh* (1982), *Maradona soy yo* (1993) y *Eva Perón: la biografía* (1995). Estas dos biografías han sido traducidas a varios idiomas. Entre sus novelas se encuentran: *El buzón de la esquina* (1977), *El agujero en la tierra* (1983), *El árbol de la gitana* (1997) y *Mireya* (1998). También, escribió *Buenos Aires* (1984) para presentar la capital argentina a una audiencia europea. En dos ocasiones (1987 y 1992) recibió becas del Centre National des Lettres. Actualmente colabora con el suplemento literario y la revista de *La Nación* y escribe una novela de próxima publicación.

En noviembre del año 2000, me comuniqué por primera vez con ella a través del correo electrónico para proponer entrevistarla a larga distancia. Desde entonces, nos hemos mantenido en comunicación y he estado actualizando los datos de nuestro intercambio.

Carolina Rocha: ¿Puedes hablarnos de tu formación intelectual?

Alicia Dujovne Ortiz: ¿Mi formación intelectual? Un bachillerato argentino y tres años en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. En 1962 interrumpí mis estudios de Letras para irme a Europa, los retomé al volver en 1964, los volví a abandonar cuando nació mi hija y ése fue el comienzo de una serie de interrupciones que me pusieron al margen de lo institucional.

CR: Sé que tu madre era escritora, por lo que has "mamado" el amor a las letras, pero ¿puedes decir cómo y cuándo surge tu interés por la literatura?

ADO: Mi verdadera formación fue la recibida en mi casa, con mi madre

escritora, Alicia Ortiz, autora de por lo menos veinte volúmenes de ensayos literarios (sobre Stephan Zweig, Sinclair Lewis, la mujer en la novela rusa y dos siglos de literatura europea), y mi padre, Carlos Dujovne, editor de la editorial comunista *Problemas*. Haber leído tan cultos libracos en la biblioteca familiar, haber escrito desde mi más tierna infancia y haber viajado un año por Europa con mi madre cuando tenía once años - porque mi padre, por otra parte bastante poco acaudalado, consideró que ésa era la mejor educación-, me convencieron *à tort ou à raison* de que la verdadera cultura no estaba en la escuela.

CR: Tu primer libro publicado fue un libro de poemas, ¿cómo fue su génesis?

ADO: La génesis de mi primer libro de poesía, *Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos*, se relacionó precisamente con una génesis: estaba embarazada. Ese estado me produjo una exacerbación del antiintelectualismo por el que había optado a partir de la adolescencia. Ahí fue cuando dejé la Facultad por segunda vez y me puse a observar la vida cotidiana con una especie de inocencia, a mirar un tomate como si fuera el primero crecido sobre la tierra. (Aclaremos que a partir de los dieciocho años me dediqué a cierto tipo de lecturas que oscilaban entre el vitalismo y la mística, desde el Gide de "Les nourritures terrestres" hasta San Juan de la Cruz o los poetas sufis).

CR: En *Recetas, florecillas y otros contentos* reuniste poemas eróticos donde el placer resulta de una combinación de imágenes y sensaciones ¿puedes explicar tu concepto de erotismo?

ADO: Mi tercer libro de poemas, *Recetas, florecillas y otros contentos*, sigue el mismo rumbo del primero. Aquí el erotismo tiene que ver con la inocencia paradisíaca. Una sensualidad, una embriaguez universal que ponen en el mismo plano el amor de un hombre y el de una planta. Hay un poema, por ejemplo, en el que me enamoro locamente de un árbol y él de mí. Lo mismo sucede en la "Gitana". Ni siquiera en mi última novela, *Mireya*, donde se habla directamente de sexo y de prostitución (el personaje masculino es Toulouse-Lautrec), el erotismo se limita a la genitalidad, sino que la trasciende. La palabra utilizada por la propia Mireya para referirse al goce es rayonner, refulgir. Es un erotismo con aureolas.

CR: Antes de tratar tu narrativa, ¿por qué decidiste abandonar la poesía?

ADO: Abandoné la poesía cuando escribí una serie de textos, al principio poemas en prosa, sobre esas mismas experiencias, a las que llamaremos panteístas, en relación con los tomates o las plantas; sobre los éxtasis cotidianos y también sobre el éxtasis en el sentido de la comunión mística. Pero como me resulta imposible formular esto último sin humor, sin reírme de mí misma, inventé un personaje llamado Jacinta (o ella me inventó a mí) que contaba sus experiencias místicas con el lenguaje de una gorda de un barrio porteño. Y Jacinta unió los textos y los convirtió en novela. A partir de entonces me sentí más a mis anchas en una narración, justamente, ancha.

CR: Esto me lleva a preguntarte ¿qué repercusión tuvo *El buzón de la esquina?*

ADO: En la Argentina *El Buzón* tuvo una edición chiquita. En Francia lo publiqué poco después de mi llegada, en 1980, traducido por la exquisita y hoy desaparecida Laure Bataillon. Salió en Mercure de France con un título bastante raro, *La bonne Pauline* (Jacinta se transformó en Pauline a causa de un juego de palabras), y fue quizás el libro que mejores críticas obtuvo en ese país desde el punto de vista literario. En Italia salió en una editorial feminista, La Tartaruga, de Milano, con el título de *Giacinta*. Buenas y largas críticas también.

CR: A partir del éxito editorial de *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, se populariza la relación entre la cocina/comida y lo erótico que es algo que aparece en tu poesía (*Recetas, Florecillas y otros contentos y Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos*) y en *El buzón de la esquina*, especialmente cuando la protagonista de esta novela, Jacinta, prepara un dulce de níspero afrodisíaco ¿Te ves como una precursora de abordar este vínculo?

ADO: No se me había ocurrido la idea de ser precursora del erotismo culinario. Pero creo que hay una diferencia con Laura Esquivel, a la que francamente he leído poco: la receta del dulce de níspero no es para cazar marido en este mundo. Es una receta absurda, fantástica, que nuevamente tiene que ver con una mística panteísta. Lo que más

desearía es ser comparada con Clarice Lispector, cuya heroína, en "Lazos de familia", bate las claras a punto de nieve y al batirlas siente que su pecho se levanta, se infla, se llena de aire, es decir, de espíritu.

CR: Un ensayo tuyo, a pesar de haber sido premiado, permanece inédito, me refiero a "Rimbaud, un cazador espiritual" ¿puedes hablarnos de él?

ADO: "Rimbaud, un cazador espiritual" es un ensayito juvenil que escribí en 1966 para colaborar con el gigantesco trabajo de mi madre (sus dos siglos de literatura europea), pero no lo publiqué porque ese inmenso trabajo encontró problemas de edición, y lo dejé inédito porque ya no me interesó ni siquiera para releerlo.

CR: En las letras argentinas, generalmente son los hombres quienes escriben ensayo (Sarmiento, Lugones, Mallea y tantos otros). ¿Te preocupó incursionar en este género, o el hecho de escribir *Buenos Aires* en francés y desde Francia te aisló de estas preocupaciones?

ADO: El ejemplo de mi madre fue justamente opuesto a lo que dices: ella era ensayista. Pero *Buenos Aires* no es exactamente un ensayo: es una visión personal de mi ciudad, vista desde la nostalgia.

CR: Tres de tus libros se dedican a trazar parte de la historia de vida de personas claves dentro de la cultura argentina ¿consideras que todos son biográficos? ¿qué te hizo elegir la biografía como género?

ADO: Mis tres libros sobre mitos argentinos (Maradona, Eva, y Mireya-Gardel) tienen grandes diferencias con respecto al grado de compromiso con la verdad. La única verdadera biografía es la de Eva, donde yo intenté la distancia necesaria (no entrar en los pensamientos del protagonista como lo hace el narrador omnisciente de una novela). El libro sobre Maradona mezcla una investigación de tipo periodístico con el relato en primera persona de mi viaje a Nápoles. La historia de Mireya está tomada del descubrimiento de Cortázar sobre la Mireille de Lautrec, mezclada con una historia posible en Buenos Aires y con un no menos posible encuentro con Gardel; en el caso de ambos, Mireya y Gardel, investigué todo lo que pude sus verdaderas historias, pero

escribí una novela y no una biografía. La gradación es entonces: Eva = biografía, Maradona = periodismo+relato en primera persona, Mireya-Gardel = novela con elementos reales.

CR: En otro momento, expresaste que la biografía de Eva te fue encomendada, ¿puedes explicar qué te llevó a elegir a María Elena Walsh y a Maradona como personajes?

ADO: Lo de María Elena Walsh fue un pedido de ella misma: le habían encargado que escribiera su vida; no se animaba y me pidió que le hiciera un reportaje. Eva Perón fue un pedido de Hector Bianciotti y la editorial Grasset. Maradona y Mireya fueron ideas mías. Dora Maar, sobre la que estoy escribiendo ahora, es una idea de Laura Dail, la agente norteamericana.

CR: En *Eva Perón: La biografía*, parece haber un tono conciliador respecto a la figura de Eva aun si se tiene en cuenta que tu padre estuvo encarcelado durante el peronismo. ¿Qué opinas de esto?

ADO: Mi libro sobre Evita es otro libro de exilio, en el sentido de la distancia. No creo que hubiera podido escribirlo en un país emocional como la Argentina, con las pasiones aún vivas. Todo lo que yo contaba en ese libro me parecía inmensamente lejano, como si no hubieran pasado cincuenta años desde la muerte de Evita sino cien. Pero yo no lo llamaría conciliador sino neutral: encuentro defectos y virtudes en los dos bandos y no me privo en absoluto de poner de relieve los primeros. Y la neutralidad sí me parece fundamental para un escritor: ¿quién me habría creído en mi calidad de biógrafa si yo hubiera caído en estallidos sentimentales recordando la prisión de mi padre?

CR: En *Buenos Aires*, parecen aunarse dos preocupaciones: la primera es la de presentar la capital argentina a Europa, y la segunda es la de reflexionar sobre los orígenes, la inmigración, el olvido/memoria. ¿Piensas que estos temas preanuncian los de *El árbol de la gitana*?

ADO: El libro sobre Buenos Aires fue escrito al mismo tiempo que la Gitana, comenzada en 1983 y publicada por primera vez en la editorial Gallimard en 1991. Son dos libros gemelos en el sentido de describir, cada uno a su modo, nuestra fragmentación argentina.

CR: En *El árbol de la gitana* hay un continuo movimiento físico en casas, departamentos, castillos. Sin embargo, lo que a otros podría haber causado traumas, en ti parece ser un escape . . .

ADO: Es cierto que la Gitana con su movimiento físico no revela un trauma, porque no soy llorona, y también porque el movimiento siempre me ha divertido mucho: tengo un alma aventurera. Pero también es un problema de pudor. Sucede como con la neutralidad de Eva Perón, o como con el erotismo, o como con la mística: soy incapaz de narrarme en forma primaria. Por supuesto que he sufrido con tanto cambio, pero una vez más, ¿cómo decir directamente "me hubiera gustado tener una casa como todo el mundo", o "tuve un éxtasis religioso", o "Perón era un malo que encerró a mi papá"?

CR: En la producción literaria contemporánea argentina, es posible señalar interés por recrear vidas pasadas como en tu biografía sobre Eva pero al mismo tiempo, existe como un pudor al contar la propia vida de los escritores. Por ejemplo, Hector Bianciotti sostiene "que todos pueden hacer autobiografía excepto los escritores" ¿Qué piensas sobre este tema?

ADO: Escribir es encontrar un punto de equilibrio, o de cocción, para volver a los términos culinarios. No sé qué quiso decir Bianciotti sobre la imposibilidad de la autobiografía para los escritores; quizás su frase continúe con la idea de autoficción. Ahí estamos de acuerdo: el simple hecho de seleccionar ciertos recuerdos para contarlos convierte el texto en una ficción basada en la propia vida. Una autobiografía verdadera debería ser tan larga como la existencia misma que relata, y eso lo vuelve imposible para todo el mundo.

CR: En otra entrevista, explicas que tu partida de Argentina durante la dictadura fue voluntaria. ¿Es acertado hablar de tus años en Francia durante la dictadura como exilio?

ADO: Nunca me declaré exiliada política ni pedí asilo en Francia. Siempre dije con franqueza que me había ido de la Argentina porque no soportaba la dictadura (trabajaba en el diario "La Opinión" cuyo director, Timmermann, había sido secuestrado) y también porque tenía ganas de probar fortuna en París. Pero todo extranjero que va de un país pobre y conflictivo a uno rico y tranquilo es un exiliado.

Hemingway y Gertrude Stein no eran exiliados. Yo, salvando distancias, sí, porque cuando me moría de hambre en París con mi hija adolescente no tenía cómo volver sobre mis pasos. La definición de este tipo de exilio está dada por el siguiente diálogo. Acabo de llegar a París y analizando mi situación le digo a una amiga argentina: "No puedo más". "¿Qué quiere decir que no podés más?-argumenta ella con mucho tino- Los únicos con derecho a no poder más son los que pueden decir: basta, me vuelvo a la estancia. Vos no tenés más remedio que poder."

CR: Volviendo a *El árbol*, la clasificas como novela de exilio ¿tenías conocimiento de otras novelas que trataban el tema del exilio?

ADO: Sí, la Gitana es una novela de exilio. Me la fui armando y coseteando como una colcha colorida hecha de retazos distintos. Tenía frío, necesitaba abrigarme con leyendas de familia. Estaba en tierra extranjera, no sabía quién era ni de dónde venía, necesitaba entender por qué mis antepasados habían elegido la Argentina y yo había desandado camino. Sí, el exilio es el tema de nuestro tiempo, pero no puedo citar otras novelas que lo desarrollen, perdoná mi ignorancia.

CR: En la picaresca tradicional, el pícaro sobrevive en condiciones adversas a veces haciendo uso de la ironía y otras del humor; en *El árbol* pareces inclinarte más hacia esto último ¿qué importancia tiene el humor en tu vida?

ADO: El humor es lo que me permite tomar distancia, verme desde afuera sin tomarme demasiado a pecho. Todo lo dicho sobre la neutralidad y el pudor viene de ese humor al que algunos consideran judío. La ironía sirve para denostar de costadito; es más amarga, menos sabia, menos profunda, pero en el periodismo argentino también la ejerzo, sobre todo para esquivar la censura, siempre vigente.

CR: A partir de *El árbol*, aparece la preocupación por rescatar tu identidad judía. ¿Encontraste finalmente "las raíces que te hacían sufrir"?

ADO: Al final de la Gitana encontré mi identidad judía... a medias: la que me habla en el Mar Muerto es mi madre cristiana. Es el sentido del libro: soy una mezcla de orígenes distintos que se armonizan o pelean dentro de mí, y a todos ellos los admito. Como dijo mi tío Raúl Scalabrini

Ortiz, "el porteño tiene una muchedumbre en el alma". En esa muchedumbre, lo judío me conmueve de manera especial, pero no única. Me precio de que mis raíces sigan sueltas: será doloroso pero otorga una mirada notablemente menos estrecha.

CR: ¿Puedes adelantarnos en qué estás trabajando en estos momentos?

ADO: Ahora, después de la publicación de *Mireya*, estoy escribiendo una biografía de Dora Maar, la fotógrafa surrealista criada en la Argentina que fue amante de Bataille y de Picasso. Es un libro muy extraño por el que circulan personajes fascinantes y bastante perversos. Su tema profundo es nada menos que el masoquismo femenino.

Carolina Rocha
University of Texas, Austin

Toward a Reinterpretation of the *sabio rey solimitano* in Fray Luis' "Las serenas."[1]

Though literary critics have long recognized the relevance of comparing the language and themes of Fray Luis' poetry to his theological prose, most comparisons of this nature are limited in scope, dealing only with a fraction of Fray Luis' doctrinal writings.[2] This is hardly surprising given the range and depth of his theological inquiry and the patience needed to grasp the variety and scope of his intellectual endeavors.[3] Nevertheless, there is a real and vital relationship between Fray Luis's poetic corpus and the entire body of his theological writings which render them an indispensable tool for the analysis of his poetry. The identification of the *sabio rey solimitano* in "Las serenas," his ninth ode, is a case in point, one which highlights the very real need to read through all of his prose works to discover those passages which both parallel and clarify the motifs found in his poetry. Although contemporary criticism has unanimously considered this reference to be an allusion to King Solomon of Israel, a thorough examination of the Biblical evidence for this interpretation suggests that David, not Solomon, is almost certainly the *sabio rey* to whom Fray Luis refers. Significantly, this argument is also confirmed by Fray Luis himself in his theological prose works.

Since the mention of the wise king in the ninth ode occurs in close proximity to another obscure reference found there, it is best to commence with an analysis of the text itself. The reference to the *sabio rey solimitano* is a key element of Fray Luis' exhortation to a hypothetical interlocutor, Cherinto,[4] to be vigilant against temptation. As the title of the work suggests, the most extensive poetic allusion is to Homer's *Odyssey* and the prudence of the eponymous protagonist in the episode of the sirens. However, Fray Luis does not limit his attention solely to that incident, but rather draws strategically upon a series of images and allusions to fortify his admonition against sexual indulgence. Stanzas one through four present a series of metaphors that illustrate the deceptive nature of lust—the "dorado vaso" (1-2), the "sabrosa miel" (3) which later becomes wormwood (5-6),[5] the lovely but toxic "azucena" (7), the "purpúrea rosa" (8)[6] which poisons the soul (9-10), and the flowery meadow which conceals a venomous serpent and a snare (11-15)—while stanzas five and six depict those who fell victim

to Circe's allure and were transformed into swine. Then, in stanza seven, Fray Luis adjures Cherinto,

> No fíes en viveza;
> atiende al sabio rey solimitano;
> no vale fortaleza:
> que al vencedor gazano
> conduxo a triste fin femenil mano. (31-35)[7]

The proximity of the *vencedor gazano* to the allusion which is the subject of this study obliges us to consider both references together. Indeed, the relationship between the two epithets is pivotal to our understanding of Fray Luis' message in this passage.

It is generally accepted[8] that *el vencedor gazano* refers to Samson, whose many military triumphs over the Philistines brought him enduring glory, particularly in the case of his final conquest in the prominent Philistine city of Gaza.[9] After Delilah betrayed him and turned him over to the Philistines, Israel's mortal enemies, they gouged out his eyes and made him their slave, and he was taken to Gaza, one of the Philistines' principal cities, where he was subjected to forced labor. When the residents of Gaza brought Samson to one of their great banquet halls as a source of amusement, he who had been their nemesis besought God and was granted one last demonstration of his superhuman strength. In the center of the house, the now-sightless judge grasped the two great central pillars on which the hall rested. Pulling them down, he caused the entire edifice to collapse. Samson himself was killed in the downfall of the building, but along with him all the assembled Philistine leaders perished. The Bible states that the number of adversaries killed through this last feat of strength was greater than the sum of all those slain by him before his death. The fact that this vengeance was accomplished in Gaza explains why Fray Luis would refer to Samson as *el vencedor gazano*.[10] There appears to be no reason to question this interpretation.

The identification of the *sabio rey solimitano* is somewhat more problematic, however. Cuevas, in an opinion echoed by other editors of Fray Luis' poetry,[11] writes, "Salomón, rey de Jerusalén, que mantuvo relaciones carnales con mujeres moabitas, ammonitas, idumeas, etc., por cuya influencia cayó en idolatría (*3R* 11, 1-8)" (*Poesías completas* 124). The fact that this assertion is repeated by other critics does not detract from certain notable inaccuracies.

For instance, the reference to fornication ("mantuvo relaciones carnales") adduces a propensity to lechery that is not supported by the Biblical passage Cuevas cites. His inference of an unrestrained sex drive appears to have been based on the number of wives Solomon accumulated.[12] However, the verses Cuevas cites, while confirming the charge of idolatry, offer no support whatsoever for the imputation of sexual impropriety.[13]

The allegation of cupidity is even more implausible in light of the political nature of many of Solomon's marriages, as we find in 1 Kings 3.1, which describes the marriage early in Solomon's reign to the princess of Egypt as a "marriage alliance with Pharaoh king of Egypt." The *Oxford Dictionary of the Christian Church* affirms the political nature of this marriage, stating that "he made a marriage alliance with the reigning Pharaoh" (1288). The *Illustrated Dictionary and Concordance of the Bible* notes that Solomon made other matrimonial alliances as well, explaining that he "entered into numerous political marriages" (947).

An analysis of Solomon in comparison with other Biblical models also appears to contradict the association that contemporary critics have striven to demonstrate between him and the motif of temptation. Indeed, the Scriptural record of Solomon's life reveals nothing which could illustrate the dangers of adultery.

In addition, we must also consider the fact that he wrote both extensively and emphatically in Proverbs about the foolishness of allowing oneself to be enticed by prostitutes and other men's wives. In the strongest possible terms, he urges the readers, whom he addresses throughout the book of Proverbs as "my son/s," to abstain from profligate behavior and flee sexual immorality, whose ravages he describes in vivid, frightening detail.[14]

In contrast, another Israelite ruler, David, who ironically was Solomon's father, is a classic example of a man whose life was tragically marred by a failure to control his sexual urges. Though David experienced many triumphs early in life,[15] and though he was called "a man after [God's] own heart,"[16] when he was subsequently crowned ruler of all Israel and was at the peak of his power he allowed himself to be governed not by prudence but by desire. Having seen Bathsheba from the roof of his palace, he sent for her and committed adultery with her, later arranging to have her husband killed in battle in an attempt to cover up the pregnancy that resulted from their unlawful relationship.[17] Thus, in comparison to Solomon, David's life is an

eminently more suitable illustration to be held up as a warning to young men like the hypothetical Cherinto.

Another element of doubt arises when we examine the reference in "Las Serenas" to the king's wisdom ("el *sabio* rey solimitano," emphasis added). The mere fact that Fray Luis mentions the wisdom of an Israelite king should not be taken as a corroboration of the commonly held assumption that it refers to Solomon. Although the Bible states that Solomon was wiser than any king who came before or after,[18] it also attributes formidable wisdom to David. In David's younger years, when Saul was ruler of Israel, he was appointed to be one of Saul's commanders, and he led the king's troops with amazing aptitude, especially in light of the fact that his most recent assignment had been tending his father's sheep. 1 Sam. 18.5 says that "David went out whithersoever Saul sent him, and behaved himself wisely,"[19] wisely enough in fact that he gained the admiration of the entire populace and came to be feared by Saul for the great respect that he had won.[20] David's sagacity was also evident later in legal matters: when he became king and judge over Israel, a woman who had come to him for justice and protection said of him, "As the angel of God, so is my lord the king to discern good and evil,"[21] and reiterated this opinion three verses later, avowing that David was "wise, like the wisdom of the angel of God, to know all that is in the earth."

A final contention concerns the meaning of the word *solimitano*. This term is not, as may be supposed, a derivative of Solomon's name, nor is it in any other way a direct reference to the author of the Proverbs. It is, in fact, nothing more than an adjective meaning, "from Jerusalem," as Fray Luis himself points out in his treatise on the Song of Solomon.[22] Given that Jerusalem is the city which David established as the capital of his kingdom, and that it was known thereafter as the "city of David,"[23] it seems most probable that the use of *solimitano* would refer to him, not to Solomon.

Significantly, in two separate passages from his own prose work, Fray Luis has already clarified the matter in such a way as to eliminate any doubt or confusion we may have in this context. The first section of his writings to which we may turn is found in his treatise on Job. In the analysis of the second chapter thereof, he states, "la prosperidad a Salomón le arruinó" (*Obras completas castellanas* 2: 60). Thus, according to Fray Luis, Solomon's decline was attributable to material indulgence, not to any sexual misconduct. The fact that Fray Luis identifies opulence as the cause of Solomon's demise in this exegesis makes it unlikely

that he would contradict himself elsewhere in his writings by suggesting that the sovereign's weakness was licentiousness. Fray Luis' intellectual consistency throughout his works makes the insinuation of such a discrepancy seem implausible.

The second key passage is located in Fray Luis' "Reflexiones varias."[24] In a portion of the reflections entitled "De la guarda de los sentidos," he comments on the importance of keeping a watch on the senses, noting that "Ejemplo tenemos en David, que miró a Betsabee, y en Sansón, que se aficionó a Dalila" (*Obras completas castellanas* 1: 872). This passage contains two crucial testimonies to the connection between the *sabio rey solimitano* in "Las serenas" and David.

First, we notice that this section of the "Reflexiones" deals with the need to exercise vigilance with regard to what one sees. The title of this reflection patently announces that it has to do with guarding what a person takes into his mind. David is mentioned because he "*miró a*" Bathsheba (emphasis added), and Samson because "*se aficionó a*" Delilah (emphasis added). This focus on what comes into the mind through the portal of the eyes is echoed in "Las serenas," the first stanzas of which, as previously noted, contain a string of references to things that delight the eyes but in reality are deadly traps.[25] Thus, "De la guarda de los sentidos" is thematically linked to the poem in question.

The second, and for us the most significant tie between the "Reflexiones" and "Las serenas," is the fact that both works offer two men as proof of the importance of the matter being dealt with. "De la guarda de los sentidos" presents David and Samson by name and in that order. Similarly, "Las serenas" mentions *el sabio rey solimitano*, most probably David, and *el vencedor gazano* which is unanimously conceded to be a reference to Samson.

These prominent similarities resoundingly confirm our conclusion regarding the king referred to in "Las serenas": in theme, examples cited, and even in the order in which the examples are presented, the "Reflexiones" and the portion of "Las serenas" are obviously parallel. When we study the content of the "Reflexiones" alongside that of the previously mentioned passage from the treatise on Job, it is evident that Fray Luis' prose confirms our stance regarding the identity of the king referred to in "Las serenas". The weight of these two passages from his doctrinal treatises together with the aforementioned Biblical considerations leads us to the inevitable conclusion that Fray Luis was thinking of David when he referred to the *sabio rey solimitano*, not Solomon as contemporary critics have maintained.

This example demonstrates the necessity of considering Fray Luis' entire corpus, both prose and verse, as a thematic whole. It also points out the fundamental intertwining of his theological perspectives and his lyrical allusions.

J. Michael Fulton
Boise State University

Notes

[1] I would like to express my thanks to Professors Dana Nelson and Malcolm Compitello for their input on this study, and also to Professor Richard Kinkade for his thorough reading thereof.

[2] For example, González compares the use of darkness in the *Nombres de Cristo* and Fray Luis' poetry. Thompson examines the relationship between his trial and several of his theological works, but does not attempt to link those observations to his poetry. Toledo Renner discusses the relationship between Fray Luis' Spanish prose works and his poetry, but limits her study to those poems she judges to have been written during his incarceration. My doctoral dissertation is the only study of which I am aware that integrates Fray Luis' complete Spanish works with his entire poetic corpus.

[3] In García's edition of Fray Luis' complete Spanish works, his prose comprises over 1,400 pages.

[4] Regarding classical antecedents of "Cherinto" in the *Corpus Tibullianum* and in Horace, see Cuevas, *Poesías completas*, 123 and Fernández-Morera and Bleiberg 50.

[5] Both the "dorado vaso" and the "sabrosa miel" have Biblical antecedents: "Like an earthen vessel overlaid with silver dross are burning lips and a wicked heart" (Prov. 26.23, New American Standard translation; unless otherwise noted, this is the version which will be quoted hereinafter); "For the lips of an adulteress drip honey, and smoother than oil is her speech, but in the end she is bitter as wormwood..." (Prov. 5.3-4).

[6] Covarrubias notes, s.v. *rosa*, "Dedicáronla a Venus por su hermosura, y por su suave olor; y no sin misterio, porque assí como la rosa en breve espacio se marchita, assí se passa el deleyte carnal, porque la rosa es symbolo del placer momentáneo" (915).

[7] Citations of Fray Luis' poetry are taken from Blecua's edition.

[8] For example, García 2: 762, Seres 83, Fernández-Morera and

Bleiberg 50, and Cuevas, *Poesías completas*, 124.

[9] Judg. 13-16 records the life of Samson.

[10] Judg. 16.25-31. Some critics (for example, Cuevas, Poesías completas, 124, and Fernández-Morea and Bleiberg 50) have cited an earlier incident in which he uprooted Gaza's city gate and carried it on his shoulders to the top of a nearby hill (Judg.16.1-3), yet not a single resident of Gaza was harmed at that time.

[11] See, for example, Macrí 338, Durán and Atlee 95, Fernández-Morera and Bleiberg 50, Seres 83, and Gutiérrez Díaz-Bernardo 116.

[12] Compare, for example, Cuevas' earlier statement, *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, 296: "Salomón, rey de Jerusalén, quien, contra el mandato divino, se unió lujuriosamente con mujeres mo–abitas, ammonitas, idumeas, etc., hasta tener 70 esposas y 300 concubinas, que le llevaron a adorar a los ídolos; *III Reg, XI*, 1-8." The passage actually states that Solomon had 700 wives, not 70.

[13] By my count, 1 Kings 11.1-8 contains no less than nine references to Solomon's descent into idolatry; however, there is no reference to any form of sexual misconduct. Indeed, nowhere in the entire Bible record of Solomon's life is any such transgression suggested.

[14] For example, "the one who commits adultery with a woman is lacking sense; he who would destroy himself does it. Wounds and disgrace he will find, and his reprach will not be blotted out." (Prov. 6.32-33). Of the dangers of visiting a prostitue, he cautions, "Do not let your heart turn aside to her ways, do not stray into her paths, for many are the victims she has cast down, and numerous are all her slain. Her house is the way to Sheol, descending to the chambers of death" (Prov. 7.25-27). He says of a man who has given in to the temptation of a harlot, "he follows her, as an ox goes to the slaughter, or as one in fetters to the discipline of a fool, until an arrow pierces through his liver; as a bird hastens to the snare, so he does not know that it will cost him his life" (Prov. 7.22-23). See also Prov. 2.16-19; 5.3-23; 6.24-31; 7.1-21, 24; 9.13-18.

[15] E.g., defeating Goliath (1 Sam. 17), and other significant military victories (1 Sam. 18.5, 23.1-5; 30.1-20).

[16] 1 Sam. 13.14.

[17] 2 Sam. 11.

[18] In response to God's offer to give Solomon anything he wanted, Solomon requested wisdom and discernment, in order that he might rule justly. God responded by giving him more wisdom than any person has ever had, before or since, and by also adding the things that Solomon

had not requested: long life, riches, and dominion over his enemies (1 Kings 3.5-14).

[19] 1 Sam. 18.5, King James Version (KJV). While the New American Standard translation (NASB) is a more modern and comprehensive translation and uses more current language than the King James Version of 1612, the KJV does a better job of conveying the literal sense of the original languages of the Bible in certain passages, such as this one. Here and in the succeeding instances throughout 1 Sam. 18 (verses 14, 15, and 30), the Hebrew word *sakal* is translated in the KJV as "behaved wisely," while the NASB renders the word as "prospered." An examination of both Young and Strong's biblical concordances suggests that the KJV is probably closer to what the chronicler had in mind. Moreover, the Vulgate, with which Fray Luis would have been intimately familiar in addition to the original Hebrew text, translates these verses similarly: "prudenter se agebat" (1 Sam. 18.5), "prudenter agebat" (14), "Vidit itaque Saul quod prudens esset nimis, et coepit cavere eum" (15), and "prudentius se gerebat David quam omnes servi Saul" (30).

[20] When people began to sing songs about David's triumphs and to attribute to him more slain enemies than to Saul, "Saul became very angry, for this saying displeased him; and he said, 'They have ascribed to David ten thousands, but to me they have ascribed thousands. Now what more can he have but the kingdom?' And Saul looked on David with suspicion from that day on" (1 Sam. 18.6-9).

[21] 2 Sam. 14.17.

[22] "*Solimitana* es como jerosolimitana o mujer de Jerusalén, como llamamos romana a la mujer de Roma; y esto porque Jerusalén se llamó antiguamente *Salem*, como la llama la Escritura sagrada" (*Obras completas castellanas* 1: 174).

[23] 2 Sam. 5.6-9; 6.10,12,16; 1 Kings 2.10; 3.1; 1 Chron. 5.2; 11.4-7. For extrabiblical corroboration, see *The Oxford Dictionary of the Christian Church*; s.v. "Jerusalem" confirms that it was known as the "city of David" after the former shepherd established it as his capital (732). See also the *Illustrated Dictionary and Concordance of the Bible*, s.v. "city of David" that reads, simply, "See Jerusalem' (237).

[24] First published in 1888 by Padre Conrado Muiños, the Reflexiones varias" are found as addenda to Fray Luis' "De nueve nombres de Cristo," a work which is similar to but separate from his more widely known *De los nombres de Cristo*. Vega has demonstrated the authenticity of this text.

[25] The "dorado vaso" (1-2); the "sabrosa miel" (3) which later becomes wormwood (5-6); the lovely but toxic "azucena" (7); the "purpúrea rosa" (8) which poisons the soul (9-10); and the flowery meadow which conceals a venemous serpent and a snare (11-15).

Works Cited

Biblia Sacra. 4th ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. 1611. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
Cuevas, Cristóbal. *Fray Luis de León: Poesías completas*. Madrid: Castalia, 1998.
——. *Fray Luis de León y la escuela salmantina*. Madrid: Taurus, 1982.
Durán, Manuel and Atlee, Michael. *Fray Luis de León: Poesía*. Madrid: Cátedra, 1983.
Fernández-Moreira, Darío and Bleiberg, Germán. *Fray Luis de León: Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
Fulton, J. Michael. *Counter-Reformation Politics and the Inquisition in the Works of Fray Luis de León*. Diss. U of Arizona, 1999.
González, Jesus. "La 'noche' en fray Luis de León." *Verdad y vida* 47 (1989): 103-107.
Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban. *Fray Luis de León: Poesía original*. Madrid: Castalia, 1995.
Illustrated Dictionary and Concordance of the Bible. Eds. Geoffrey Wigoder, et al. Jerusalem: Jerusalem Publishing House, 1986.
León, Luis de. *Obras completas castellanas*. Ed. Padre Félix García. 5th ed. 2 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
——. *Poesía completa*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1990.
Macrí, Oreste. *La poesia de fray Luis de León*. Salamanca: Anaya, 1970.
Open Bible-Expanded Edition, New American Standard Version. Nashville: Thomas Nelson, 1985.
Oxford Dictionary of the Christian Church. Eds. F.L. Cross and E.A. Livingston. 1957. Oxford: Oxford UP, 1990.
Scofield Reference Bible, King James Version. 1909. New York: Oxford UP, 1945.
Seres, Guillermo. *Fray Luis de León: Poesía completa*. Madrid: Taurus, 1990.
Strong, James. *Exhaustive Concordance of the Bible*. Nashville: Abingdon, 1980.
Thompson, Colin. "La huella del proceso de fray Luis de León en sus

propias obras." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Toronto UP, 1980, 736-739.

Toledo Renner, Eugenia. *Fray Luis de León: La poesía de la cárcel*. Santiago: Auspicia Instituto Profesional de Santiago, 1988.

Vega, Ángel Custodio. "Los 'Nueve Nombres de Cristo' son de Fray Luis de León." *Archivo agustiniano* 59 (1965): 189-215.

Young, Robert. *Analytical Concordance to the Bible*. New York: Funk and Wagnalls, 1920.

Heidegger´s Concept of Poetry in García Lorca´s *Poema del cante jondo*[1]

the Open which poetry lets happen [. . .]
brings beings to shine and ring out.[2]
Heidegger

Martin Heidegger develops a notion of poetry as a supreme moment and as the highest art form manifesting truth. He associates the nature of poetry with the founding of truth in the triple sense of "bestowing, grounding and beginning" (77). In the course of this founding, the work of art allows one to perceive what is present and available as no longer familiar and ordinary. Rather, poetry accomplishes and grounds the opening up ("unconcealedness") of the extraordinary as an intrinsic element of human historical experience.[3] Heidegger´s concept of poetry is central for my understanding of Federico García Lorca´s *Poema del cante jondo* (*Pcj*), which is both a "libro andalucísimo" (García-Montero 12) as well as one of the most vivid expression of the poet´s very distinct style. I shall demonstrate how "the founding of the truth" (Heidegger 57) which takes place in *Pcj* makes it a genuine poetic work of art, as defined by Heidegger.

In his essay "The Origin of the Work of Art," Heidegger posits his conception of poetry as the expression of truth, of the "unconcealedness" of beings. This "unconcealedness" implies a conflict between antithetical components, such as "earth" and "world." Heidegger treats earth as "work-material" (45), such as words, sounds and colors.[4] World is defined as the "ever-nonobjective" (44) invisible substance which opens a plurality of choices and ways to essential decisions. It is neither the mere collection of familiar and unfamiliar things nor a merely imagined framework: "[world] is more fully in being than the tangible and perceptible realm in which we believe ourselves to be at home" (Heidegger 44). Earth and world are both considered intrinsic elements of any work of art; their interaction—through struggle to final unity—allows truth to happen: "The work-being of the work consists in the fighting of the battle between world and earth [. . .] in which the unconcealedness of beings as a whole, or truth, is won" (49-55).

Unconcealedness, however, involves a double "concealment" which is intrinsic to the nature of truth: "a refusal" and "a dissembling" (54). Heidegger observes that beings "refuse" any attempts to be

ultimately defined and cannot be understood in an exhaustive way. He suggests that "[b]eings refuse themselves to us down to that one and seemingly least feature which we touch upon most readily" (53). The German philosopher affirms that this mode of "concealment" is "the beginning of the clearing of what is lighted" (54), for it illuminates "the truth" about beings, their extraordinary nature. "Dissembling" is another kind of "concealment", as when a being appears but presents itself as other than it is, "the one helps to hide the other, the former obscures the latter" (54). Both forms of concealment imply that a passage to the entities lies through the awareness that they can be unconcealed only in certain changing degrees. Therefore, "the happening of the truth" in a work of art has a binary nature, where "concealment" and "clearing" coexist as complementary elements: "truth happens as the primal conflict between clearing and concealing" (55). As a result of this conflict, "the unconcealedness of being"occurs.

According to Heidegger, poetry occupies "a privileged position" (73) in the domain of the arts, because it is "the letting happen of the advent of the truth of what is" (72).[5] He observes that, like great thinkers, the great poets authentically speak out of an experience of the truth of Being. Poetry is "the establishing of being by means of the word" (Heidgger, 1949, 281).[6] Therefore, poetry´s truth emerges in its tendency, not toward representation, but toward "mystery."[7]

García Lorca´s *Pcj* is a masterpiece of poetry in the Heideggerian sense. The fictional universe of *Pcj* stages a "conflict" between a popular Andalusian art form and García Lorca´s individual poetic style. This relationship displays the setting forth of earth (materials which are already at hand) and the setting up of a world (the poet´s very individual style) as two essential features in a work of art, and manifests a strong bond between "concealment" and "unconcealedness." "Unconcealedness" turns out to be strongly connected with "concealment," because *Pcj* liberates "the Open" in an assertion of mystery in the apparently ordinary and familiar such as archetypal images of Carmen and the Gypsy, and a traditional form of the musical genre flamenco.

The technique of *bricolage*, which implies "a new arrangement of elements" (Lévi- Strauss 21), is useful for the consideration of the "unconcealedness-concealment" opposition in this work. The opposition is maintained on the thematic level and on that of textual configuration. I shall use the concept of bricolage in a way similar to Umberto Eco´s notion of "*bricolage recíproco*" which appears in his

treatment of art and the de-automitising functioning of the kitsch within it: "Así el arte, dispuesto a bricoler trata de superar una situación en que todo parece ya dicho [. . .] el Kitsch. Simulando la actividad del *ingénieur* [. . .] reafirma la falsedad de una situación en que realmente todo ha sido ya dicho" (Eco 151). Likewise, binding together cultural and social archetypes and elements of a traditional flamenco in its unique artistic manner, Lorca´s work revitalises and challenges what is apparently well-understood. "The battle" between "the earth" and "the world" results in "the happening of the truth" which illuminates what is apparently familiar and mundane as inspirational, extraordinary, and mysterious.

The poetic universe of *Pcj* indeed both refers to and subverts the cultural archetypes that manifests "the founding of truth" as "bestowing", "grounding" and "beginning." "Bestowing" appears in the casting down of the ordinary, or what one believes to be such, and in displaying that what artistic work creates cannot be compensated or made up for by the existent and traditional. "Grounding" takes place as a foundation of the (unique) poetic vision which is not derivative from what is present and available and yet never comes from nothing. As Heidegger suggests, "bestowing" and "grounding" are closely connected to the "beginning" which is a "leap" and "a head start" (77), a new step in human history. "Beginning" thrusts up the unfamiliar and the extraordinary and together with "bestowing" and "grounding" creates a setting for "unconcealedness" to happen in a way that makes each genuine poetic work a unique experience.

Images of Carmen and the gypsies become "unconcealed" in the exclusive reality of Lorca´s poetic work, which can never be proved or derived from what went before. Carmen, for instance, is usually associated with the beautiful, exotic, dark-haired, young heroine of Bizet´s opera, "a girl dark as a gypsy and lithe as a panther" (Kobbe 69). This image is, however, destroyed in the very first stanza of Lorca´s "Baile," where Carmen is described as an old woman with white hair:

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas. (117)[8]

This sinister image of Carmen with "brillantes las pupilas," who lives in the past and whose dreams are of former lovers, is confirmed in the

following strophe:

En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla
y va soñando en el baile
con galanes de otros días. (117)

She appears with the yellow snake on her head, "signo de animalidad con todo lo que esto implica de vida, de instinto o de agresividad" (Joly 108).[9] Moreover, this Carmen is dancing alone. The streets of Sevilla, "the emblem of Andalusian wit, gracefulness and joie de vivre" (Stanton 72), are empty: "Las calles están desiertas" (117). Mothers do not even allow their daughters to look at her:

Niñas,
¡corred las cortinas! (117)

Further, Carmen´s "baile" also undermines the traditional mythical content of dance which is "el medio mágico de llegar a la fuente originaria de la vida hasta el punto de que los danzantes experimentan, el sentimiento de identificación con la divinidad" (Correa 227). Whereas in a mythical world the dancer possesses divine power, "the dancer is a god" (Cassirer 39), in Lorca´s poem Carmen, the dancer, is an embodiment of sin and Satan. In this way, Lorca enters into an implicit dialogue with, and breaks away from, existent approaches to dance and the traditional vision of Carmen as an embodiment of vitality and passion. An image with which readers might consider themselves to be familiar turns out to be extraordinary, uncanny and mysterious. Lorca´s Carmen may be considered an illustration of Heidegger´s observation that the nature of poetic truth is dominated throughout by a postulate that the knowledge one might have about "being" is not ultimate and exhaustive, "that denial in the manner of concealment belongs to unconcealedness as clearing" (55).

Likewise, *Pcj* both implicitly addresses and challenges the stereotypical perception of gypsies, formed throughout centuries, as "the hunted outcasts of Spain" (Quintana et al. 52).[10] "The happening of the truth" occurs through the poetization and idealization of gypsies as mystical beings, another manifestation of the intrinsic bond between "unconcealedness" and "concealment," and an illustration of Heidegger´s observation that "[t]here is but little that comes to be

known. What is known remains inexact, what is mastered insecure"(53).

Indeed, the gypsies´ poetic voices, contrasted with the language of brutality of the representatives of the dominant power, explicitly appear in the dramatic episodes of *Pcj* which display the poet´s awareness of the oppression from which gypsies suffer and his rebellion against it. Gypsies, marginalized people in the Spanish society, whom Philip III characterised as "a collection of vicious people drawn from the dregs of Spanish society" (qtd. in Quintana et al.19), are among the most influential creators of cante jondo. Lorca recognizes their important role in the formation of Spanish culture and particularly of flamenco. In his lecture "El Cante Jondo. Primitivo canto Andaluz," he affirms: "Los hechos históricos [. . .] que tanto han influido en los cantos, son tres: La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos. Son estas gentes, *misteriosas y errantes*, quienes dan la forma definitiva al cante jondo" (1006; italics added). Both "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil" and "Diálogo del Amargo" in *Pcj*, for example, implicitly address and subvert existent stereotypes by means of the interaction of "earth" and "world," which "unconceals" gypsies as spiritual and mythical thinkers.

The "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil" starts with a dialogue between "TENIENTE CORONEL" and "SARGENTO," whose poor and redundant language reflects their limited vision of the world, typical of people lacking in imagination:

TENIENTE CORONEL
Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.
SARGENTO
Sí.
TENIENTE CORONEL
Y no hay quien me desmienta.
SARGENTO
No. (125)

The colonel´s discourse is abundant in numbers : "Tengo *tres* estrellas y *veinte* cruces [. . .] ha saludado el cardenal arzobispo de Toledo con sus *veinticuatro* borlas moradas." (125-126, italics added). He also repetitively mentions his title: "Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil" (125-127); "Yo soy el teniente. Yo soy el teniente" (126). This use of language allows Lorca to create a caricature of the representative of

power, and thus criticise the existent order by means of his "poética [de] subversión" (Umbral 54), which is a protest against unlimited cruelty: *"En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al gitanillo"*(129). The use of the diminutive in *"gitanillo"* expresses Lorca´s affection for the gypsy as well as emphasises the injustice of the four soldiers´ brutal attack on the unprotected man.

The Gypsy, on the other hand, enters the scene through his poetic voice with the reiterative image of the moon, a symbol of death and a reflection of the character´s apocalyptic vision of the world:

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna
....

Luna, luna, luna. Luna.
Un gallo canta en la luna.

Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna. (126)

This poem, and the use of symbolic language in it, immediately establishes a contrast between the Colonel´s and the Gypsy´s discourses, between "la lógica mostrenca" and "el lirismo desvariante" (Umbral 55). This contrast develops during a dialogue between the "TENIENTE CORONEL," who is a man of reason with "el alma de tabaco y café" (129), and the "GITANO," who is a mythical thinker. The gypsy does not have precise answers to the colonel´s questions because he does not live in the limited world of facts. He does not have a name, but rather identifies himself with "Cualquier cosa" (127), which illustrates Ernst Cassirer´s point that "[m]ythical thinking does not know the relation of an individual to its species or genus" (65). His place in the world is not clearly defined: "En la puente de los ríos /. . . De todos los ríos" (128). This is an expression of a sense of continuity with the entire universe, where space is a "medium of spiritualization" and "the space of perception" replaces the "logical space of geometry" (Cassirer 176). Ignoring the laws of the world of reason, the gypsy does not have any work of pragmatic value; he is making "una torre de canela" (128), which is impossible in a ´real´ world. The gypsy lives in a marvellous realm where he can fly: "He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre / y rosa en mis labios"(128). This proves that in his mythical

consciousness, his being expands its physical boundaries and manifests that "the limits of the species ´man´ are not rigid but thoroughly fluid" (Cassirer 176). Moreover, breaking the laws of nature, the gypsy can fly without wings for there is no frontier between him and the universe: "Aunque no necesito alas, porque vuelo sin /ellas. Nubes y anillos en mi sangre" (128). Even the gypsy´s most personal requests assert the continuity between him and the surrounding world:

> Guardia civil caminera,
> dadme unos sorbitos de agua.
> *Agua con peces y barcos*
> Agua, agua, agua, agua. (130; italics added)

This mythical idea of continuity between a man and the universe is maintained through the image of another gypsy in "Diálogo de Amargo." Amargo is also introduced through a poetic strophe which identifies him with plants:

> Amargo.
> Las adelfas de mi patio.
> Corazón de almendra amarga.
> Amargo. (131)

The use of alliteration and assonance in "almendra amarga. / Amargo," as well as synesthesia — "Corazón de almendra amarga"— reinforce the expression of the unity between the young gypsy with "grandes ojos verdes" (133) and nature. This establishes "[l]a identificación mágica de hombre y planta, sentida y vivida en la conciencia mítica" (Correa 226).

With the image of Amargo, Lorca also poeticises the gypsies´ almost mystical fatalism, their innate awareness of the inevitability of approaching death.[11] From the beginning of the dialogue, Amargo mentions death in his song which reminds one of a cry:

> Ay yayayay
> Yo le pregunté a la Muerte.
> Ay yayayay. (133)

His destiny is the way to his own destruction, death. It is interesting to observe the development of this topos on the syntactic

level in this dialogue. Three cases of topicalization appear in this text which emphasise the inevitability of Amargo´s death and the impossibility of him even reaching Granada, which is his stated intention. To the horseman´s question "¿Va Usted a Granada?"(134); Amargo answers "A Granada voy." This is the first example of topicalization, in the work which introduces a place never attainable by Amargo. Acknowledging that the horseman´s brothers sell knives, Amargo expresses his humanistic wish by means of a topicalized structure: "De salud les sirva" (135). But on the contrary, these knives bring death, as the horseman explains: "Los cuchillos de oro van solos al corazón"(135) and they are peculiar: "De plata y de oro" (135). This third example of topicalization introduces the instrument by means of which Amargo will be killed, as it becomes clear from "Canción de la Madre del Amargo":

> Lo llevan puesto en mi sábana
> mis adelfas y mi palma
>
> Día veintisiete de agosto
> con un cuchillito de oro. (141)

The linguistic peculiarities of the dialogue emphasize the importance of fatalism in the gypsy´s life and perception of the world. Thus, in both "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil" and "Diálogo del Amargo," Lorca suggests a very personal re-elaboration of the image of the gypsy, who has been superficially underestimated and misunderstood. Through the poetic image of "lo mitológico gitano" (Hernández 46), Lorca asserts that reason cannot replace emotions and spirituality. In Lorca´s artistic world of *Pcj*, the gypsy´s poetic imagination, fatalism and pain express the hidden spirit of suffering Spain (Stanton 1978) and display one of the central characteristics of cante jondo: "el patetismo" (Lorca "El cante jondo" 1015). In this way, *Pcj* sheds light on Carmen and gypsies as enigmatic and multidimensional characters that subverts existent stereotypes. The "unconcealedness" of being occurs not as a merely existent state, but rather as an artistic happening which "the battle" between "the earth" and "the world" makes possible. In Lorca´s *Pcj*, Carmen and the Gypsy are very idiosyncratic creations which display an intimate unity of being with language; they exemplify the poetic work´s ability to combine and alter apparently familiar images in a way which reveals them as

extraordinary and subjective.

"Unconcealedness" also takes place as a result of the "battle" / "conflict" between popular musical genres and the individual poetic expression. "The happening of the truth" involves "the double concealment": Lorca´s cante jondo both "refuses" to be perceived as a traditional form of the musical genre of flamenco (or as totally different) and "dissembles" it by re-uniting flamenco elements in a very particular poetic way. Lorca writes to his friend Adolfo Salazar about his new project: "El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta*, y la *petenera*" (36). Indeed, *Pcj* includes "Poema de la siguiriya gitana," "Poema de la soleá," "Poema de la saeta" and "Gráfico de la petenera." The use of such terms as *poema de* and *gráfico de* already suggests some modifications to the original popular songs. A closer analysis of the poems which are united under the title "Poema de la siguiriya gitana" shows that they belong to the highly individual poetic style of García Lorca, who sensitively has caught the spirit and structure of the popular *siguiriya gitana*. Although Lorca does not use the classic four-line stanza with 6-6-11-6 syllables which corresponds to the musical form of la siguiriya gitana (Miller 69), the structure of "Poema de la siguiriya gitana" consists of elements which follow the same sequence as the musical siguiriya.[12] In his lecture on the "Arquirectura del cante jondo" in 1931, which was an amplification of his earlier 1922 lecture, "El cante jondo (primitivo canto andaluz)," Lorca modifies his description of the siguiriya´s musical structure as follows:

> La "siguiriya" gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable . . . (57)

The first poem in the "Poema de la siguiriya gitana," entitled "Paisaje," creates an atmosphere of mystery and suspense. This poem describes the landscape at night when there is "una lluvia oscura", "el aire gris" and "lo sombrío." This corresponds to Lorca´s comment on cante jondo that "canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y estrellada" ("El cante jondo" 1015). There is only one reference to the

presence of human beings: "Los olivos / están cargados / de gritos" (59). According to C. Brian Morris, "The misfortunes so often lamented in siguiriyas are here transferred by Lorca to the landscape, particularly to the olive trees, which are weighed down with cries" (256). Nature, dynamic in a mysterious way, is a protagonist in this poem:

> El campo
> de olivos
> se abre y se cierra
> como un abanico.
> ....
> se riza el aire gris (59)

The tragic voice of the guitar enters the next poem, "La Guitarra." The key words in this poem are "llanto" (2 times) and "llora" (5 times); they express the spirit of the siguiriya gitana which Lorca has called a "perfecto poema de las lágrimas" where "llora la melodía como lloran los versos" (50). Assonance (á-a), the refrain-like repetitions, and the abundance of parallel constructions reinforce the impression of the monotonous melody:

> Es inútil callarla,
> Es callarla.
> Llora monótona
>
> como llora el agua (60)

The music of the guitar which "comenta pero también crea" (Lorca 65) evokes the images of disintegration, incompleteness and death: "Se rompen las copas / de la madrugada", "llora por cosas lejanas", "Llora flecha sin blanco, / la tarde sin mañana, / y el primer pájaro muerto" (61). The last two lines of the poems are ambiguous: they make the guitar a tragic character with "Corazón malherido / por cinco espadas" (61), which can be either the metaphor for a guitar and five fingers or a synecdoche of the *cantaor* himself. This poem maintains the sorrowful *ethos* usually evoked by siguiriya.[13]

"El grito terrible," which "ha hecho vibrar / largas cuerdas del viento" (62), appears in the third poem "El grito." This *grito*, which is described through the geometric figure "La elipse" formed by the vibration of strings (Correa 18), has a cosmic resonance: "va de monte

/a monte" (62). It echoes Lorca´s description of "el grito" of cantaor Siverio Franconetti: "su grito hacía partirse en estremecidas grietas el azogue moribundo de los espejos" (qtd. in Grande 51). The tension, introduced through the image of vibration, increases in the second strophe where two colours associated with death and tragedy appear: "un arco iris negro / sobre la noche azul"(62). The repetitive use of the exclamation "Ay!" intensifies the tension and reflects an external reaction on the coming tragedy. Finally, "el grito" is compared to "un arco de viola," which makes "largas cuerdas del viento"(62) vibrate. Thus, "el grito" is so powerful that it influences nature and awakens everybody: "(Las gentes de las cuevas / asoman sus velones)" (62). As Miller points out, these final lines increase the sense of mystery "by raising the unanswered question of what these people see"(73).

Maintaining the structure of siguiriya, "El silencio" follows "El grito." "Un silencio ondulado" prolongs the image of the wind´s vibrating strings. This silence is alive, and can be heard; it is a dramatic silence which is projected on a seemingly endless horizontal plane "donde resbalan valles y ecos" (63). However, the last two verses introduce an opposite geometric plane: "y que inclina las frentes / hacia el suelo"(63). This switch of geometric perspective creates suspense.

"El paso de la siguiriya," "the most funereal in all cante jondo" (Stanton 38), comes after "El silencio." There is not, however, an attempt to model the "Paso" on traditional siguiriya lyrics. Siguiriya is personified in the poem; she is "una muchacha morena" whose name is "Siguiriya." She is a woman who has lost her head in love and is left only with her pain which is "dolor del cal y adelfa" (64). She goes guided by "un ritmo sin cabeza" (64) through the sky to the final union with Death that is with "la luna"(64):

¿Adónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa? (64)

In Correa´s mythological symbolic interpretation, this woman´s (Siguiriya´s) quest for love will end with her becoming the bride of the moon: "Como mujer que ha perdido la cabeza en locura de amor, la ´siguiriya´ marcha a ciegas por el horizonte llevando un anuncio de muerte ("dolor de cal y adelfa") y en su destino final irá a conjugarse con la luna" (Correa 18). Her pain is so deep that it paralyses her heart

as a synaesthetic image— "el corazón de plata"— makes her aggressive, even vindictive, for she has "un puñal en la diestra" (64).[14] Siguiriya, whose name is "Pena," is a protagonist of the cante jondo. Even her appearance coincides with Lorca´s description of "la Pena" suggested in his lecture "El cante jondo" : "Es una mujer morena" (1017). Her presence is intrinsic in siguiriya: "Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la siguiriya" (1013). Moreover, the antonymic images which appear in this poem such as "mariposas negras," "una blanca serpiente de niebla," and "temblor" and "un ritmo que nunca llega" maintain the division of the space "en dos hemisferios iguales" which Lorca finds essential for a siguiriya. The refrain "*Tierra de luz / cielo de tierra*" also has an antithetical structure and contributes to this division. The refrain creates "una polifonía rítmica dentro del poema" (Stawicka-Muños 45). Stawicka-Muños´s observation that the function of the refrain corresponds to that of the chorus in ancient tragedy makes one think of the dramatic structure of this poem, where the refrain echoes the emotive world created in the strophes. It is a world of passion "ensimismada," characteristic of flamenco (Grande 33).

The next poem, "Después de pasar," arises as a response to the siguiriya. According to Stacey Parker, this poem "pone en duda la validez de una visión singular tanto en el texto como posiblemente en la realidad extratextual"(49). Two perspectives, the near one and the distanced one, are united already in the first strophe:

> Los niños miran
> un punto lejano. (65)

Correa interprets "un punto lejano" as a symbol for "un reino mágico que se pierde en las distancias de lo inalcanzable. Es como un final de plenitud que está vedado al hombre que ve sorpresivamene truncado su destino a lo largo del camino" (qtd. in Miller 74). The poem has a circular structure. The last strophe also incorporates "un punto lejano" but suggests the reversal of the perspective:

> Las montañas miran
> un punto lejano. (65)

Thus, "Las montañas" are ludically personified in the last strophe; they

see the same "punto lejano" as "Los niños" do. The children adopt the perspective of nature and nature adopts that of the children; Lorca´s poem transcends the natural limits imposed by external reality. The second strophe continues with the themes of "El paso de la siguiriya" and maintains the same mood of anguish and despair. "Unas muchachas ciegas" have a similar fate to that of "siguiriya." They are also going to consult the moon, "preguntan a la luna" and the announcement of death which is lost in the "espirales de llanto"

> Los candiles se apagan
> Unas muchachas ciegas
> preguntan a la luna,
> y por el aire ascienden
> espirales de llanto. (65)

This strophe, which itself incorporates oppositions, hints at the reversal which is going to happen in the last stanza. The antithesis between light and darkness appears in the first verse. "Los candiles" usually bring light, whereas the verb "se apagan" indicates the absence of light. The second line contains incompatible images. The mentioning of "[u]nas muchachas" usually evokes the image of youth and vitality, which is ruined in this context by the word "ciegas," which may refer to the darkness caused by deep pain or the absence of light. They are questioning the moon, and the process of questioning may also be associated with the search for light (clarification). The moon, however, does not give any answer except "llanto," which does not bring any clarification. This poem recalls Lorca´s lecture "Arquitectura del cante jondo" in which he remarked: "la melodía de la "siguiriya" se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos, y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar"(57). The questions are inevitable, but not the answers. In speaking of the cante jondo´s poetry, Lorca referred in his lecture "El cante jondo" to this use of mysterious, unanswered questions as one of its essential characteristics: "En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación" (1013). The features of the landscape take an active part in the poem and become co-participants with the human figures. Pantheism is yet another characteristic of the cante: "Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica"(Lorca 1017).

The enigmatic question of what lies at the mysterious "punto lejano" is partially answered in the final poem, "Y después." This poem can be considered as an expression of the reflections and emotions evoked by the music of siguiriya. In the opening lines, the labyrinth, the archetypal symbol of enigma, appears in the form of "los laberintos / que crea el tiempo" (66). According to Correa, these labyrinths symbolize not only the enigmatic mysteries of life, but more specifically they represent the musical labyrinths formed by the siguiriya. Because this rhythm is fading away, the labyrinths disappear. The poem´s refrain, "Solo queda / el desierto" (66), means that only the final emptiness of a vast, silent desert of complete spiritual desolation and loneliness is left. In the second and third stanzas, the heart, a symbol of love, and the dawn, representing hope, also disappear:

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.
(Sólo queda
el desierto.)
La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen. (66)

Each new statement is followed by the interjection, whose constant, obsessive repetition implies a fatal discovery and emptiness evoked by the image of "desierto." In the closing stanza, these verses are written without parenthesis and the image of "desierto" becomes a dominating, final image of death. Death is one of the possible solutions which cante jondo suggests: "[El cante jondo] o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas" (Lorca, "El cante jondo" 1014).

In this way, avoiding imitation of the popular musical genre of siguiriya, Lorca´s poetry conveys its spirit and maintains the main elements of its structure; it does not narrate flamenco poetry but rather "lo palpita" (Grande 128). Indeed, Lorca´s "Poema de la siguiriya gitana" animates Grande´s description of the poetics of flamenco: "Hay [...] en esa poética no una belleza que nos dilate la respiración, sino una belleza que nos aprieta la garganta. La belleza de la poética flamenca no es confortable, sino desgarradora" (62). The "unconcealeadness" happens through the "setting up" of a unique poetic world and "setting

forth the earth," the elements of flamenco as both recognizable and enigmatic.

To conclude, many traditional cultural and social archetypes, popular muscial genres and individual techniques may be considered as bound in a reciprocal *bricolage*, a form where "the rift" (Heidegger 68) caused by the battle, the tension and discrepency between these constituents is established. This permits "the Open of truth (*sic.* Heidegger 63) in *Poema del cante jondo* which is both "estilizadamente popular" and "un puzzle americano" (Lorca 136). Indeed, displaying high resepct for and interest in popular art and incorporating its elements in a unique poetic fahion, *Pcj* illustrates "a founding of a truth" in a triple sense of "bestwoing" and "grounding" and "beginning." With *Pcj*, Lorca's "*duende*" introduces a new interpretation of the existent archetypes and makes a new step in the creation of *cante jondo*. Lorca's own description of his creation as both recognizable and puzzling is in line with Heidegger's emphasis on a strong bond between "unconealedness" and "concealment" as intrinsic for the nature of the truth which poetry reveals. This parallelism illustrates an affinity between the metapoetical ideas of the german philosopher and the Spanish poet, both in theory and practice, and proves that a great poet is a great philosopher.

Nataly Tcherepashenets
University of California, Los Angeles

Notes

[1] I would like to thank Professor C. Brian Morris for his class "Spanish Drama and Poetry before the Civil War" which inspired this essay, and also Professor Claudia Parodi for guiding my independent study which allowed me to come up with several insights for this paper. My thanks go as well to Stuart Wald for his help in preparing this paper.

[2] Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art" in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971) 72. All references to this essay are to this edition unless otherwise indicated.

[3] By history, Heidegger means not a sequence in time of events of whatever sort, but rather an "entrance in people´s endowment." (77)

[4] I suggest that "work-material" can also include the already created artistic worlds and images.

[5]Similarly, Lorca in his article "Imaginación, inspiración, evasión" treats poetic imagination as "descubrimiento", which "viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa" (qtd. in Maurer, ed., 28,14).

[6]Lorca´s comment after visiting Picasso´s exhibition also echoes Heidegger´s idea : "La plástica se hace poética para tomar jugos vitales y limpiarse de las dolencias, ya decorativas, del último cubismo." (Maurer 27).

[7]Heidegger uses the term "mystery" in his discussion of poetic truth in "On the essence of Truth," in *Existence and Being* (Chicago: HenryRegnery Company, 1949), especially pp. 314-320.

[8]All references are to Federico García Lorca´s *Poema del cante jondo.* (Madrid: Alianza, 1982).

[9]Mario Hernández compares this grotesque image of Carmen with "una aparición terrible de un pasado ya muerto" (50).

[10]According to Bertha B.Quintana, "The legal record of Gypsy persecution had its beginning in 1499, when Ferdinand and Isabel issued a pragmatic sanction at Medina del Campo demanding that the Gypsies abandon within six days their wandering throughout the kingdom and settle in one place under "masters" governing their employment or be exiled for life"(19).

[11]According to Félix Grande, "Lo que llevó a Federico a la admiración, la celebración y la exaltación del gitano [...][era] su propia capacida de infortunio" (94).

[12]Grande suggests a different description of la siguiriya: "La estructura métrica de la siguiriya es la de la seguidilla: primer y tercer versos de siete sílabas, segundo y cuarto pentasilábicos, si bien en la siguiriya flamenca el tercer verso se alarga hasta ser un endecasílabo"(27).

[13] I use the term *ethos* along the lines of Dubois, et al. (1981), as "an affective state raised in the receiver by a particular message" (154).

[14]According to Miller a "corazon de plata" is an indication of insensivity of human fate and a "puñal en la diestra" is a symbol of tragedy and death. It is equally possible, however, as J.M. Flys believes, that these two symbols, as well as the "dolor de cal y adelfa" in the following verses, may represent characteristics of the song itself: "… cada término de la descripción del canto personificado coincide con

las características del canto mismo (en una serie de imágenes de tipo metafórico o simbólico). Así, "temblor", "corazón de plata", "puñal", "dolor de cal y adelfa" [...] definen la siguiriya" (Flys 232).

Works Cited

Cassirer Ernst. *Mythical thought. Philosophy of Symbolic Forms*. Vol 2.Trans. Ralph Manheim. New Heaven: Yale UP, 1953.

Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Dubois, Jacques, et al. *A General Rhetoric*. Trans. Paul B. Burrell and Edgar M. Slotkin. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trans. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1988.

Flys, Jaroslaw M. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1955.

García Lorca, Federico. "Arquitectura del cante jondo." *Obras completas* Madrid: Aguilar, 1963.

———."El Cante Jondo. Primitivo Canto Andaluz." *Obras completas* 20th ed. Madrid: Aguilar, 1977.

———. *Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra, 1997.

———. "Imaginación, inspiración, evasión." *Conferencias*. Christopher Maurer, ed. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

———. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1982.

García-Montero, Luis. "Introducción." *Poeta del cante jondo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Grande, Félix. *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori, 1992.

Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art." Trans. Albert Hofstadter. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row, 1971.

———. "On the Essence of Truth." Trans. D. Scott. *Existence and Being*. Chicago: Henry Regnery Company, 1949.

Hernández, Mario. "Introducción." *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1982.

Joly, Luc. *El signo y la forma. Una geometría original*. Lima: Universidad de Lima, 1982.

Kobbe, Gustavo. *The Definitive Kobbe's Opera Book*. New York: G.P. Putnam Sons, 1987.

Levi Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Trans. George Weidenfeld. Chicago: Chicago UP, 1969.

Miller, Norman C. *García Lorca's Poema del cante jondo.* London: Tamesis, 1978.

Morris, C. Brain. *Son of Andalusia: The Lyrical landscapes of Federico García Lorca.* Nashville: Vanderbilt UP 1997.

Parker, Stacey L. "La visión múltiple del Poema del cante jondo". *Hispanic Journal* 10 (Fall 1988): 39-52.

Stanton, Edward F. *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo.* Lexington: The University Press of Kentucky, 1978.

Stawicka-Muños, Bárbara. "Algunas referencias musicales en el Poema del Cante Jondo o un bárbaro en el jardín perdido". *Cuadernos hispanoamericanos* 435-436 (1986): 567-573.

Umbral, Francisco. "Poema del cante jondo". *Cuadernos hispanoamericanos* 74 (1968): 49-57.

Quintana, Bertha B. and Floyd Lois Gray. *¡Qué gitano! Gypsies of Southern Spain.* NewYork: Holt, Rinehart and Winston 1972.

Rima ramificante en sílabas iniciadas con consonante palatal

1. Presentación del problema

Pretendemos explicar por qué no son posibles en español secuencias del siguiente tipo:

(1) a. * cábaña
b. * cébolla
c. * pénacho

Es decir, por qué no es posible una acentuación esdrújula si la última sílaba empieza con una consonante palatal. Es evidente que este problema está conectado al hecho de que tampoco son posibles secuencias como:

(2) a. * rémedio
b. * cátarro

Esto es, con la imposibilidad de tener palabras esdrújulas cuando la última sílaba tiene una deslizada[1] prevocálica o comienza con vibrante doble. Tales hechos están en el centro del debate sobre la posibilidad de que el español sea sensible a la cantidad[2], ya que, aunque los casos de (1) son agramaticales, es posible encontrar algunas palabras esdrújulas con vibrante en la última sílaba (como *Chávarri*, un apellido vasco). Asimismo, muchas palabras extranjeras tienen, al pasar al español, sílabas pesadas que no atraen la cantidad: ***Disney, Wáshington***. Lo mismo pasa en algunas formas hispanas como ***régimen***.

Por su parte, las palabras de (1), si su acento es derivado y no casual, pueden usarse como argumento a favor de que el español sí es sensible a la cantidad. Por esa razón, Roca (1988), quien está en contra de esta idea, afirma que palabras como (1) son, en el español actual, o fruto del azar o una reliquia histórica, y no deben ser incluidos en el algoritmo:

> By giving priority to segmental information, from which it derives the stress, metrical theory is inherently powerless to account for this important fact. Roca (1988: 417)

Lo que aquí pretendemos es precisamente mostrar que sí es posible dar cuenta de estos hechos. En general, se asume que el acento primario es predecible en las lenguas, esto es, que su asignación sigue un algoritmo y no depende de idiosincrasias léxicas. Este algoritmo debe resolver dos preguntas respecto del acento primario:

(3)a. ¿Bajo qué condiciones se asigna?
b. ¿Bajo qué condiciones no se puede asignar?

Por supuesto, es posible elaborar una lista de contextos para responder (3a) y (3b), que eventualmente pudiera describir a cabalidad todas las situaciones posibles. Sin embargo, tal descripción no sería algorítmica y apenas representaría una ventaja sobre la idea de que el acento primario no es predecible sino que se especifica en el léxico. Por esa razón, si en los datos encontramos un conjunto de casos que no sigue el algoritmo general, éste debe ser revisado o se debe encontrar un rasgo en los datos que lo evite. Asimismo, si encontramos que el algoritmo no evita la formación de secuencias mal formadas, es decir, si no responde cabalmente a (3b), una revisión similar es necesaria.

2. Algunos tratamientos preliminares[3]

Harris (1983) es quien proporciona el problema, al observar que, si la última sílaba contiene una deslizada prevocálica (y, en consecuencia, una rima ramificante), se prohíbe el acento esdrújulo: ****rémedio***, ****atápamia***. Esto no se puede deber, según apunta el mismo Harris (1983: 89-90), a que, en la representación subyacente, estas sílabas tengan en realidad cuatro sílabas:

(4) */ré-me-di-o/, */a-tá-pa-mi-a/

con lo cual el acento caería fuera del dominio propio de la acentuación (las últimas tres sílabas). Si esto fuera así, lo mismo se tendría que aplicar a otras palabras con esta condición, como

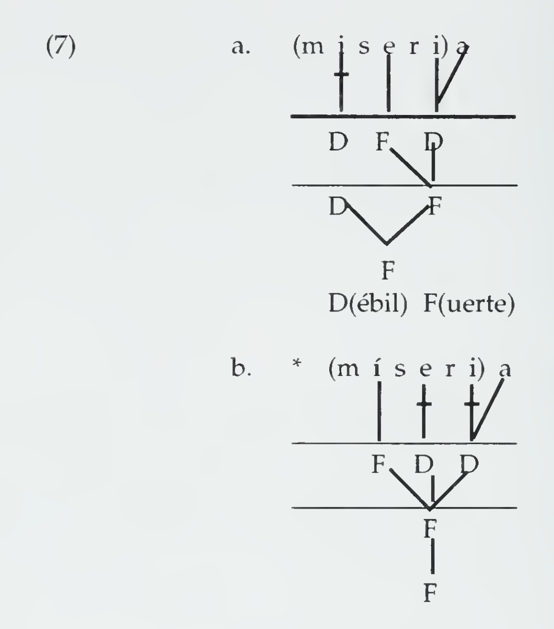
(5) /ná-u-fra-go/ o /á-u-re-o/

que, sin embargo, son perfectamente posibles en español. (5) muestra que la acentuación se produce después de la diptongación, pues de lo contrario el acento caería fuera de las tres última sílabas. Por esa razón, no se puede explicar (4) como una consecuencia de esta restricción del

acento hispano, pues si la acentuación se asigna después de la diptongación, el algoritmo encontrará las palabras de (4) con sólo tres sílabas. En consecuencia, es necesario buscar otra explicación a las restricciones de (4), que como, se ha dicho, se pueden expresar así:

> (6)No se permite el acento esdrújulo si la última rima contiene una deslizada prevocálica.

Harris (1983: 108) da cuenta de (6) de la siguiente manera:



Es decir, la *i* final de ***miseria*** es extramétrica pues es el último elemento de la última rima de la raíz derivacional. Por esa razón, en (7-a) no hay manera de evitar el acento grave, pues el primer nudo de la izquierda, al no ser la rima ramificante, está dominada por un nudo débil y, siguiendo el algoritmo de Harris, de pies trocaicos construidos de derecha a izquierda y palabra yámbica, el siguiente nudo debe ser fuerte y el final débil. Para trasladar el acento a la penúltima sílaba es necesario considerar extramétrica la antepenúltima rima, pero eso produce efectos indeseados. Primero, supone dos segmentos extramétricos y, segundo, uno de esos segmentos (el de la penúltima sílaba, precisamente) no cumple la Condición de Perifiricidad, es decir, no es el último elemento

de la última rima de la raíz derivacional. (7-b) es, por lo tanto, imposible. (6) queda predicha.

Como se verá a continuación esta restricción no se deriva de un algoritmo distinto, como el de Roca (1988). Según él, el dominio de la acentuación y de la extrametricalidad es la raíz derivacional y los pies y las estructuras de palabra son yámbicos (esto es, tienen el núcleo a la derecha). El propio Roca (1988: 415) ofrece un problema para su algoritmo:

> given the exclusive assignment of extrametricality to the stress plane—that is, to stress bearers (*not* segments, with their double, ambiguous role, as in Harris's analysis and that of Den Os and Kager)—nothing appears to rule out [...] proparoxytones with a final rising diphthong (**A'licia*).

La solución que propone es la siguiente:

> Suppose, however, that at the level at which stress / is assigned the two vowels are still heterosyllabic [...] If so, the anteproparoxytone stress in **A'licia* will simply be ruled out by the same principles that prevents anteproparoxytone stress in other words. (Roca 1988: 415-416)

Es decir que, para efectos de la asignación del acento la palabra ***Alicia*** debe silabearse ***A-li-ci-a***. Como que da dicho antes, esto obliga a considerar que las palabras de (5) —***ná-u-fra-go*** o ***á-u-re-o***— son imposibles en español, lo cual es evidentemente falso. O sea, la justificación de (6) que hace Roca es, cuando menos, confusa si es que no simplemente incorrecta. Mucho más clara resulta la justificación de Harris, según la cual, para obtener el acento que (6) prohíbe, sería necesario proponer dos segmentos extramétricos —con el análisis: ***re-(me)-d(i)o***, donde el paréntesis señala la extrametricidad—, pero el segundo de ellos —en nuestro caso (**me**)— no tiene ninguna justificación ya que no es periférico. Sin embargo, este razonamiento no da cuenta de restricciones como las de (1). Roca señala que esto justifica el hecho de que otras formas como *****telésfono*** sí puedan ser derivadas de su algoritmo, pues la ausencia de palabras con esas características resulta un hecho fortuito. Pero, si podemos prevenir los casos de (1), entonces el algoritmo de Roca se debilita pues ahora ya no hay más casos que acompañen a *****telésfono*** (el patrón acentual que él no podía evitar).

En tercer lugar, es necesario considerar la propuesta de Carreira (1988) de que la consonante palatal resulta de la asimilación (sincrónica y no sólo diacrónica) del punto de articulación de la deslizada. Esta propuesta surge para dar cuenta de una serie de restricciones que tiene la distribución de las palatales, las cuales será útil ofrecer aquí pues contribuyen con nuestra hipótesis:

(8)Restricciones sobre las palatales (Carreira 1988: 73-77)
1.Las consonantes palatales son las únicas que no pueden aparecer en la coda en posición final absoluta, aunque pueden aparecer en la coda si la siguiente consonante es palatal:
uñ ñame mañcha coñyugue
2.Las consonantes palatales no pueden estar antes de una deslizada anterior (y): *nyV, *chyV, *llyV
3. La consonante palatal y la deslizada son anómalos respecto del acento pues el acento esdrújulo está excluido:
A. Cuando la penúltima sílaba tiene una rima ramificante (con deslizada o con consonante)
Gábriela, ábuela, cáramba, dífunto
B. Cuando la sílaba final comienza con ñ, ll, ch, y, rr:
cábaña, cánalla, cucáracha, cátarro,
C. Cuando la sílaba final tiene una deslizada prevocálica:
térapia, páraguas, málicia, ántiguo

Esto le permite a Carreira proponer la hipótesis de que las consonantes palatales deben representarse subyacentemente como /Cy/, es decir, como dos segmentos, la consonante propiamente dicha y una deslizada, la cual, de acuerdo con reglas que ella propone, o bien cae como en (9a) o permanece como en (9b):

(9)a. /desdeny +es/ > [desden es] > *desdenes* NOMBRE
b. /desdeny + a + es/ > [desdeny es] > *desdeñes* VERBO

Esta hipótesis tropieza con la dificultad de que no todas las combinaciones Cy resultan en caída de la deslizada o en asimilación palatal, como:

(10) nieta, tiesto

Por eso es que Carreira asume que el segmento C de la secuencia Cy se

silabifica como parte de la rima precedente y la deslizada como parte del ataque de la siguiente sílaba:

(11) C.y

De esta manera, la palatización es posible porque estamos en un contexto heterosilábico; en cambio en (14) el contexto es tautosilábico y la palatización no aplica. Asimismo:

> Palatals consist of a consonant followed by [y]. The consonant part of the sequence is syllabified into the coda of the preceding syllable; the glide is placed in the following onset. A palatal in word-final position will cause the penultimate syllable to have a branching rhyme. It follows that antepenultimate stress will be blocked. (Carreira 1988: 85)

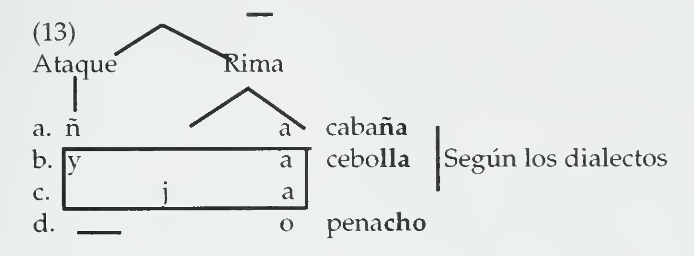
Es decir, la restricción de (1) no se sigue de (6), como dice nuestra hipótesis, sino de la restricción sobre la rima de la penúltima sílaba, que, si es ramificante, impide el acento esdrújulo. O sea que el silabeo para palabras como las de (1) deberá ser similar a:

(12) ca — ban — ya

En nuestra opinión, esto presenta un serio problema para la adecuación explicativa de la hipótesis de Carreira, como veremos más adelante.

3. Rima ramificante con consonantes palatales

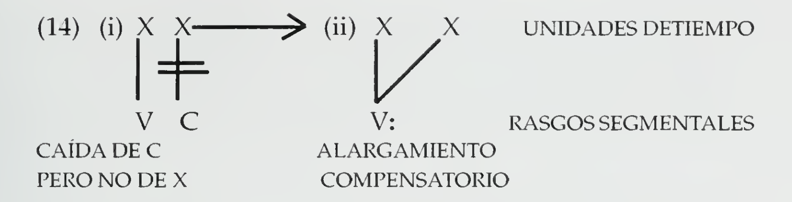
Este trabajo pretende poner a prueba la hipótesis de que en las sílabas iniciadas con una consonante palatal la rima es ramificante. Es decir, que ante palabras como las de (1), las sílabas *ña*¸ *lla* y *cho* deben representarse de la siguiente manera:



Como se desprende de (13), una de las ramas de la rima no tiene asociado un segmento (salvo en 1-c, válido sólo para ciertos dialectos del español[4]). Esto es evidencia de un proceso diacrónico, pues, como podemos comprobar, hubo aquí, en otros estadios de la lengua, un segmento palatal cuyo punto de articulación fue asimilado por la consonante anterior, que devino en palatal también. Nuestra propuesta es que tal segmento desapareció pero dejó la rama que ocupaba en la rima correspondiente.

Hay, sin embargo, algunos problemas con (13). En primer lugar, si se trata de una rima ramificante en la última sílaba, debería atraer el acento (en particular, si nos estamos guiando por el patrón de Harris, que asume sensibilidad a la cantidad). Pero las palabras de (1) son graves, por lo que es indispensable suponer que la rama sin segmento de (13) es extramétrica. Esto no añade nada nuevo porque este es el tratamiento que se le debe dar a toda sílaba final con una deslizada prevocálica para obtener un acento grave. En otras palabras, la limitación de la extrametricalidad a la rama que incluía a la deslizada evita considerar extramétrica a toda la sílaba, lo que fuerza el acento grave si el pie ha de ser trocaico.

Si la hipótesis resulta extraña (una rama vacía), debe observarse que similares propuestas se han hecho para explicar con mucho éxito algunos problemas fonológicos clásicos. Por ejemplo, es digno de mencionarse el trato que se le da al alargamiento compensatorio en la fonología autosegmental (Goldsmith 1990: 73-76). Desde este punto de vista, el conjunto de rasgos segmentales está en un nivel diferente de su respectiva unidad de tiempo. Cada conjunto de rasgos está asociado a una unidad de tiempo. Sin embargo, hay algunos segmentos asociados a dos unidades de tiempo. Un ejemplo típico es el de las vocales largas.[5] En muchas ocasiones —y en diferentes lenguas— este alargamiento de la vocal se produce después de que un segmento adyacente ha desaparecido (a nuestros efectos, no importa si es diacrónica o sincrónicamente). La interpretación de este hecho consiste en suponer que tal elisión ocurre sólo en los rasgos segmentales pero no en la unidad de tiempo, de manera que ésta se reasocia con la vocal contigua, que resulta ahora con dos unidades de tiempo y, en consecuencia, larga:



De manera similar, nuestra propuesta supone que la caída segmental de un elemento no necesariamente supone la desaparición de su lugar en la rima.

Existe también una propuesta similar del mismo Harris (1985) sobre la alternancia de diptongo—vocal en palabras como:

(15) a. Venez**uela** — venez**o**lano
b. trav**ie**so — trav**e**sura

Esta pareja revela un aspecto característico del español, a saber, que una vocal diptonga cuando cae un acento sobre ella —un hecho rastreable diacrónicamente también. Pero, como nota Harris (1983: 113), palabras como (15) son evidencia también de que la rima ramificante en la penúltima sílaba impide el acento esdrújulo. La paradoja surge (Harris 1985: 33) cuando se hace necesario decidir qué es primero: para impedir el acento esdrújulo (y recibir un acento grave) *Venezuela* debe estar diptongada; pero para estar diptongada debe recibir antes el acento grave. Harris sale del impase suponiendo que la vocal respectiva tiene dos elementos en la estructura prosódica pero no está diptongada:

> dipththongising [o] and [e] are represented underlyingly as single vowels associated with one position in the prosodic skeleton and followed by an empty position, i.e. a position not associated with any phonological features.
> Harris (1985: 35)

Es decir, tiene una rima ramificante, una de cuyas ramas no está, subyacentemente asociada a rasgos segmentales, pero lo estará posteriormente, con un elemento que producirá un diptongo (en virtud de reglas específicas que Harris introduce).[6]

Pese a sus similitudes, hay dos notables diferencias entre esta propuesta y la nuestra. En primer lugar, el lugar vacío previsto en la rima no queda vacío sino que se completa con el diptongo. En segundo lugar, no se hace ninguna conexión diacrónica relativa a este lugar vacío,

ni se le ve como la caída de un elemento previamente existente. Estos últimos aspectos son especialmente importantes porque la regla de diptongación sí tiene una conexión diacrónica y, de hecho, ya no está más activa en español, en el sentido de que las nuevas palabras que se introducen no se incorporan al patrón.

Para confirmar nuestra hipótesis será útil realizar una exploración diacrónica que permitiera ilustrar cuál de esas posibilidades es más o menos plausible. Esto no significa necesariamente que estemos mezclando niveles, pero sí supone que un proceso diacrónico tuvo que empezar siendo uno sincrónico. Es posible, así mismo, que tal proceso —por ejemplo, la palatización— ya no tenga más acción en el estado actual de la lengua, pero que haya dejado sus efectos en el léxico actual, de manera que es necesario reconstruir no solamente cómo actuó sino como actúa ahora tal proceso.

3.1 Exploración diacrónica

Es indispensable anotar que nuestra propuesta no se origina realmente en una reflexión diacrónica. (13) es una hipótesis sobre la estructura silábica actual del español, no la descripción de un proceso histórico (aunque pueda ser una evidencia de tal proceso); por lo tanto, debe justificarse con datos sincrónicos. Sin embargo, en la medida en que esta rama "vacía" es originaria del latín (donde estaba "llena") es necesario averiguar si todas las palabras patrimoniales con palatal efectivamente derivan de una palabra latina con deslizada prevocálica y, en segundo lugar, si las que se han incorporado al español recientemente incorporan o no esa rama.

Para eso será necesaria una exploración histórica de las consonantes palatales en español. Como es bien conocido, el Latín no tenía consonantes palatales aunque, como apunta Fradejas (1997: 95), "es muy probable que la I inicial de palabra o sílaba e intervocálica fuera pronunciada como una semiconsonante [j]". Es decir, hay un elemento palatal que proviene de una /i/ que hacía hiato con sus vecinas en el latín, el cual empieza a consonantizarse al perderse el hiato y diptongarse (y ser, por lo tanto, inicio de la siguiente sílaba); este elemento es llamado tradicionalmente "yod", el cual "tuvo consecuencias desastrosas para el sistema consonántico latino" (Fradejas 1997: 95).

La yod sigue, en líneas generales, dos caminos (Fradejas 1997: 96): (i) se conserva cuando va seguida de una vocal tónica (como MAIORE > *mayor*) o (ii) se elimina si la vocal que sigue es átona (como

IENUARIU > *enero*). También surge una consonante palatal [y] como producto de la diptongación de una /E/ tónica (como EQUA > *yegua*). En total, hay siete consonantes palatales creadas por el contacto con la yod, de las cuales sobreviven ahora tres: /ñ/, /ll/, /y/. El proceso es, en líneas generales, como sigue:

(16) HISPANIA /i:s-pá-ni-a/ > [is-pá-nja] > *España*

Es decir, los pasos son: (i) se forma la yod al eliminarse el límite silábico entre dos sílabas (al diptongarse), (ii) la consonante adyacente (en este caso la nasal) asimila el punto de articulación de la yod, a saber, palatal, y (iii) cae la yod porque la vocal que sigue es átona. Todas las consonantes palatales se forman así (Fradejas 1997: 94). Si esto es correcto, significa que la nasal (o cualquiera de las consonantes palatizadas) siempre fue ataque de una sílaba y nunca coda,[7] es decir, el silabeo de HISPANIA siempre fue (A) /i:s-pá-ni-a/ y no (B) /i:s-pán-i-a/. Aunque esto no es un argumento contundente contra la propuesta de Carreira —que favorece (B)—, debido a que se trata de un dato diacrónico, sí es posible, por lo menos, hacerse la pregunta acerca de en qué momento ocurrió la resilabificación que (B) implica; como no hay una respuesta clara a esta pregunta, pensamos que esto oscurece la hipótesis de Carreira. Quisiera reiterar que (16) no contradice a Carreira tajantemente. De hecho, la Teoría Fonológica no tendría que dar cuenta de estos hechos. Sin embargo, creo que es mucho mejor una propuesta que los hace compatibles.

3.2. Análisis de casos

Nuestra hipótesis no puede limitarse sólo a la sílaba final, sin correr riesgo de ser una solución *ad hoc*. Es decir, tenemos que probar el efecto de (13) en todas las posiciones donde aparecen las sílabas iniciadas con palatales. Es necesario averiguar dos cosas si esta sílaba siempre se comporta como si tuviera una rima ramificante. Para estos efectos, es conveniente restringir nuestra prueba a las sílabas abiertas, pues si la sílaba está cerrada, la rima será siempre ramificante, independientemente de si hay otra rama para la (extinguida) deslizada o si ésta es extramétrica o no. Asimismo, no vamos a tener en cuenta las sílabas finales acentuadas en palabras agudas que terminan en vocal pues en estos casos la Regla del Pie Fuerte podría dar cuenta de esta acentuación, por lo que no sabremos si se trata de rima ramificante o no.[8] Es decir, para estos dos casos, da igual que (13) sea correcta o no.

Por lo tanto, los casos que vamos a estudiar quedan esquematizados y ejemplificados en el siguiente cuadro:

(17)

Posición de la sílaba con palatal / Posición del acento	Antepenúltima	Penúltima	Última
Aguda	ñapindá chacolí yaguré	cañarí cachemir bayonés	no se consideran
Grave	ñagaza Chabela yeísmo	ñato lechuga coyote	caña racha baya
Esdrújula	ñáñigo chúcaro llábana	cáñamo máchica ráyido	imposibles *rébaño *cébolla *pénacho

Todas estas son palabras reales del español (al menos, tan reales como el Diccionario de la Real Academia, de donde proceden). Debe notarse, sin embargo, que, con excepción de las encerradas en una línea gruesa, son extremadamente raras y, casi todas, procedentes de lenguas ajenas donde abundan las palatales. La cuestión central a resolver es si, en los casos en que la palatal no procede del latín, la rima se mantiene ramificante o no. Como es obvio, sólo hay dos posibilidades: sí o no. Cada una de esas respuestas tiene consecuencias teóricas diferentes.

Responder que sí es compatible con la hipótesis de Carreira. Efectivamente, si el segmento nasal palatizado patrimonial (o cualquiera de las consonantes que se palatizan) está caracterizado por la estructura Cy (es decir, está compuesto subyacentemente de dos segmentos), es natural suponer que las apariciones no patrimoniales de esta palatal se interpreten de la misma manera: después de todo, lo que se oye es sólo la palatal en las palabras patrimoniales. Sin embargo, la hipótesis de Carreira está reñida con los datos diacrónicos.

En principio, podría parecer extraño que se le reclame a una

hipótesis sincrónica —como la de Carreira— compatibilidad con la historia de la lengua, en especial si da cuenta satisfactoriamente de los datos. Por esa razón, pretendo sugerir aquí que tal hipótesis no es todo lo satisfactoria que parece. Para hacer eso es necesario recordar que los objetivos de la Teoría Gramatical —al menos, dentro del paradigma generativo— no se limitan a la descripción de los datos sino que es necesario hacer un esfuerzo por compatibilizar tal descripción con una teoría de la Facultad Lingüística. Es decir, se necesita una hipótesis con adecuación explicativa. Tradicionalmente, la simplicidad ha sido usada para decidir entre dos propuestas que parecen, ambas, dar cuenta de los datos.

Como se apuntó más atrás, Carreira debe postular un conjunto de reglas para dar cuenta de los datos de (9), esto es, de la permanencia o desaparición del elemento palatal en palabras del tipo *desdeñes / desdenes* —no es relevante mencionar aquí cuáles son esas reglas, el caso es que son indispensables—. En el caso de nuestra hipótesis, no hay ninguna necesidad de postular una regla adicional para las alternancias de (9). Si la deslizada fue parte de la rima y dejó su rasgo palatal en la consonante anterior, la alternancia se explica así:

(18) a. desden(y)ar > desdeñar > desdeñes
b. desdén > desdén > desdenes

Es decir, en el caso del verbo, la anterior deslizada —cuya rama sobrevive en la vocal temática— palatalizó en todos los casos la nasal de la raíz.[9] Como ninguna deslizada estuvo en contacto con el nombre, ningún rasgo palatal aparece en este caso. Ninguna regla adicional es necesaria para explicar (18).

En este punto, cabe preguntarnos si el proceso descrito en (18) es diacrónico o sincrónico. Es decir, ¿es la palatización de la nasal en el verbo un proceso sincrónico, de manera que algo que ya no está allí —la deslizada— sin embargo palataliza? ¿o es un rezago histórico, en cuyo caso tendríamos la incómoda consecuencia de tener dos raíces diferentes, una con palatal y otra no, para el verbo y el nombre? Es posible imaginar complejos retruques para justificar el carácter sincrónico de (18). Me gustaría recordar, sin embargo, una reciente advertencia de Chomsky (2000: 16):

> One question you can ask is how much of what we are attrib-

> uting to the language faculty is really motivated by empirical evidence and how much by the kind of technology which we adopt because we want to cover gaps of understanding and to present data in a useful form.

Es decir, la idea de que haya dos raíces no tiene que ser descartada de plano, sino puesta a contraluz con más datos. No resolveré esa cuestión aquí. [10]Pero sí quisiera añadir que esta discusión refleja el hecho de que una descripción sincrónica cabal de los datos no necesariamente da cuenta del conocimiento de los hablantes acerca de su lengua. Y es que tal conocimiento es también un producto histórico, es decir, se ha construido individualmente a partir de un *input* que es contradictorio e idiosincrásico. No hay ninguna evidencia en favor de que la mente no pueda manejar datos excepcionales, siempre y cuando éstos se encuentren debidamente marcados y no estorben los algoritmos generales. Las teorías deberían ser capaces de lidiar con ellos también.
Digo esto para sugerir —como ya lo ha hecho Pensado (1985)— que, precisamente para mantener el objetivo de estudiar el conocimiento del lenguaje, esto es, para formular una hipótesis que sea pertinente sincrónicamente y no sólo descriptivamente adecuada, puede ser necesario atender a la historia de la lengua, en una medida que no se suele reconocer con frecuencia. Los datos diacrónicos pueden ser un criterio de plausibilidad para las hipótesis acerca del conocimiento actual de los hablantes sobre su lengua.[11]

Por esa razón, podemos afirmar que la rima ramificante que sigue a las palatales patrimoniales del español, no aparece en las palabras nuevas con palatales. Tal idea es compatible con nuestra hipótesis pues si no suponemos que hay un segmento en la palatal (que es el ataque) sino una rama vacía en la rima, no hay ninguna razón para que las nuevas palabras se interpreten con rima ramificante, pues el segmento palatalizado es único y la rima es puede ser ramificada o no, arbitrariamente. Ahora bien, esto traza un escenario especial para las palatales en español,[12] como sugieren Núñez Cedeño y Morales-Front (1999:222-223). La pregunta es si en cada aparición de palatales en el ataque tendremos que imaginar una rima ramificada. Eso no parece razonable.

El caso de las palatales no patrimoniales difícilmente puede entenderse con una rima ramificada, desde que no hay garantía que una palabra con estas características no pueda ser esdrújula. Debe señalarse, como hacen Núñez Cedeño y Morales-Front (1999: 222),

siguiendo a Roca (1988), que la misma falta de garantía hay respecto de la posibilidad de que una rima ramificada en la penúltima sílaba bloquee el acento esdrújulo en palabras extranjeras. La conclusión de estos autores apunta a que el español ha perdido la sensibilidad a la cantidad que tenía el latín.

Al respecto es interesante la opinión de Lipski (1997) —basada en una reflexión diacrónica también y con un algoritmo totalmente diferente[13]— en el sentido de que el español sí tiene sensibilidad a la cantidad, pero que la ha empezado a perder, debido, precisamente a la aceptación de palabras extranjeras. Tal observación apoya nuestra hipótesis de que esta rima ramificada propia de las sílabas que empiezan con palatal debe hallarse sólo en las palabras patrimoniales. Esto permite, asimismo, prever que, así como se perdió el segmento deslizado que ocupaba su lugar, la rama sobrante se perderá también.

Debe advertirse que esto implica que tales palabras patrimoniales son marcadas respecto del resto del léxico, por lo que podría lanzarse la objeción de que estamos suponiendo que los niños deben aprender a hablar español con conocimiento sobre la historia de su lengua. Estrictamente hablando esta última no es una idea tan descabellada si se consigue que ese conocimiento esté representado de una manera muy abstracta, es decir, que se pueda justificar sincrónicamente. Lo que suponemos es que los niños deducen esa rama vacía al aplicar un algoritmo sensible a la cantidad. Después de todo, en un nivel muy abstracto, decir que los hablantes saben que *casa* se pronuncia ['kasa] es también decir que conocen la historia de su lengua.

Esto es pertinente si queremos afrontar la opinión de Roca (1988) —expresada también por Pensado (1985) y repetida por Núñez Cedeño y Morales-Front (1999)—, en el sentido de que la imposibilidad de acento esdrújulo en estas palabras es producto de la permanencia etimológica del acento latino. Tal observación sí supone, inadvertidamente, que los hablantes tienen un conocimiento de la historia de la lengua porque supone que tales palabras no obtienen sus restricciones acentuales mediante el algoritmo sincrónico general de la lengua sino que son una especie de excepción negativa, como que los hablantes supieran que no deben ser esdrújulas porque, de lo contrario, se cambiaría la posición original del acento. Es razonable suponer que, si la posición del acento permanece en la sílaba original —como parece ser la regla general del español respecto del latín— es porque alguna versión del algoritmo latino (sensible a la cantidad) tiene que aplicarse en español. Por supuesto, nada asegura que la presión de las nuevas

palabras no pueda modificar tal algoritmo. Por lo tanto, asumiremos que no hay rima ramificante en las nuevas palabras y que, eventualmente, podrían aparecer palabras esdrújulas con palatal en la sílaba final. [14] Creemos que eso da cuenta de los casos de (17).

4. Conclusiones

i. El hecho de que se prohíba el acento esdrújulo en las palabras con una sílaba final que tiene un ataque de consonante palatal indica que hay rimas ramificantes en estas palabras.
ii. La rima ramificante de las sílabas con consonantes palatales en el ataque es producto de la caída de una deslizada anterior, en el latín, dato que se puede rastrear fácilmente en la historia de la lengua.
iii. (i) es compatible con una estructura de pies trocaicos y palabra yámbica, de derecha a izquierda
iv (i) es compatible con la idea de que el español es sensible a la cantidad.
v. Debido a que admite palabras extranjeras esdrújulas con rimas ramificantes, es razonable asumir que el español dejará de ser una lengua sensible a la cantidad.
vi. (ii) no comporta la mezcla de explicaciones diacrónicas con sincrónicas, sino que es una evidencia de que la atención a datos diacrónicos puede proporcionar información acerca de procesos sincrónicos.

Miguel Rodriguez-Mondonedo
University of Arizona

Notas

[1]Voy a usar el término "deslizada" para referirme a glides como [j, w].

[2]Como se sabe, una lengua es sensible a la cantidad cuando la sílaba pesada atrae el acento. Una vocal larga, un núcleo con deslizada, una consonante en la rima, pueden determinar un mayor o menor peso de la sílaba. La sensibilidad a la cantidad es un parámetro que distingue las lenguas.

[3]No considero aquí ninguna propuesta en el marco de la Teoría de la Optimidad (OT), pues este trabajo no se enmarca dentro de esa perspectiva de trabajo. Puede verse un tratamiento OT del fenómeno bajo análisis en Méndez 1998.

[4]Como en la Costa Norte del Perú. Nótese, sin embargo, que lo que está vacío es el ataque y no podría ser llenado con una consonante palatal.

[5]El alargamiento compensatorio es un fenómeno hallado a través de muchas lenguas, sincrónica y diacrónicamente. Por ejemplo, la forma inglesa antigua *gaas* (*goose*, "ganso") proviene del alemán *gans*: la nasal cayó, pero su unidad de tiempo fue ocupada por el alargamiento de la vocal precedente, produciendo la nueva forma. (Crystal 1997: 74)

[6]Para un tratamiento diferente de la paradoja creada por (15), véase Carreira (1992).

[7]Debe advertirse que no todas las palatales se crean por influencia de una yod posterior. Algunas veces, la yod es anterior: TAN MAGNU > /tan mayno/ > *tamaño* (Fradejas 1997: 111). En este caso, el acento esdrújulo ***támaño*** se bloquea porque es la penúltima sílaba la que se encuentra ramificada. La misma consideración aplica a las palabras con vibrante doble e inclusive con [x], que derivan de segmentos complejos cuyo primer componente es la coda de la penúltima sílaba.

[8]Vale la pena preguntarse, sin embargo por qué son tan escasas palabras como ***pachá*** o ***yoyó***, es decir, palabras agudas con sílabas finales que comienzan con consonante palatal.

[9]Esto puede usarse como evidencia de que la vocal temática siempre está incorporada en todos los casos de la flexión verbal.

[10]Nótese que no es fácil decir que la raíz es siempre /desdeñ/, pero que se despalatiza al final de palabra, habida cuenta de la existencia de ***desdenes***, donde la nasal no sólo no está a final de palabras sino que es perfectamente posible la palatal allí: ***desdeñes***, sólo que en este caso es un verbo.

[11]Un ejemplo notable de esta utilización es Li (1999), quien, sin abandonar los objetivos teóricos de la fonología generativa, a través de la geometría de rasgos, elaborara una propuesta sobre la fonología del chino mandarín donde introduce motivaciones diacrónicas para sustentar su propuesta.

[12]El estatuto fonológico —y fonético— de las palatales no está del todo claro en los estudios sobre el español; lo cual es especialmente verdad en el caso de las deslizadas. Para una discusión al respecto, véase Aguilar (1997).

[13]Para Lipski hay sensibilidad en la cantidad en el dominio de la acentuación, que estaría definido por las dos últimas sílabas de la palabra. En su esquema, la construcción de pies no es iterativa, es decir, sólo se construye un pie al final de la palabra. De esta manera, el número

de moras resulta relevante.

[14]De la misma manera que ahora se permiten palabras esdrújulas con una consonante sorda en el ataque de la última sílaba (*fármaco, sátrapa*), habida cuenta de que estas consonantes sordas son derivadas de segmentos complejos en latín. El dato es de Pensado (1985).

Obras citadas

Aguilar, Lourdes. *De La Vocal a La Consonante*. Colección Lucus Lingua, Anexos De Moenia, Revista Lucense De Lingüística Y Literatura. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

Carreira, María. "The Alternanting Dipthongs in Spanish: A Paradox Revisited." *Current Studies in Spanish Linguistics*. Eds. Héctor Campos and Fernando Martínez Gil. Washington, DC: Georgetown University Press, 1992.

Carreira, María M. "The Structure of Palatal Consonants in Spanish." *Papers from the 24th Annual Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*: CLS, 1988. 73-87. Vol. 24.

Chomsky, Noam. *The Architecture of Language*. New Delhi: Oxford University Press, 2000.

Crystal, David. *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell, 1997.

Den Os, Els, and René Kager. "Extrametricality and Stress in Spanish and Italian." *Lingua* 69 (1986): 23-48.

Fredejas, José Manuel. *Fonología Histórica Del Español*. Madrid: Visor, 1997.

Goldsmith, John. *Autosegmental & Metrical Phonology*. Cambridge MA: Blackwell, 1990.

Harris, James W. "Spanish Diphthongisation and Stress: A Paradox Resolved." *Phonology Yearbook* 2 (1985): 31-45.

—. *Syllable Structure and Stress in Spanish: A Nonlinear Analysis*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

Kenstowicz, Michael. *Phonology in Generative Grammar*. Cambridge, MA: Blackwell, 1994.

Li, Wen-Chao. *A Diachronically-Motivated Segmental Phonology of Mandarin Chinese*. Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics. Vol. 37. New York: Peter Lang, 1999.

Lipski, John. "Spanish Word Stress: The Interaction of Moras and Minimality." *Issues in the Phonology and Morphology of the Major Iberian Languages*. Eds. Fernando Martinez-Gil and Alfonso Morales-Front. Washington, D.C: Georgetown University Press, 1997. 665-95.

Méndez, José Antonio. *Stress and Glides in Spanish Syllable Structure*. PhD Dissertation. The City University of New York, 1998.

Núñez Cedeño, Rafael, and Alfonso Morales-Font. *Fonología Generativa Contemporánea De La Lengua Española*. Washington, DC: Georgetown University Press, 1999.

Pensado, Carmen. "On the Interpretation of the Non-Existent: Nonocurring Syllable Types in Spanish Phonology." *Acta Societatis Linguisticae Europaeae* 19.3-4 (1985): 313-20.

Roca, Iggy. "Theoretical Implications of Spanish Word Stress." *Linguistic Inquiry 19* (1988): 393-423.

Report on Regents' Lecturer José Saramago Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles

The Department of Spanish and Portuguese of the University of California, Los Angeles welcomed Portuguese writer and Nobel Laureate José Saramago to the UCLA campus for a series of public events held on April 22nd, 24th and 26th , 2002, at the Tom Bradley International Hall. The event was sponsored by the Office of the Chancellor and the Department of Spanish and Portuguese and was part of the Regents' lecturer series which invites internationally distinguished writers and scholars to UCLA.

The event was opened by Professor Gerardo Luzuriaga, Chair of UCLA's Department of Spanish and Portuguese, who welcomed the Nobel Laureate and outlined the main facts of his outstanding life and career. José Saramago was born in 1922 to a family of landless peasants in Azinhaga, a small village in the province of Ribatejo, north of Lisbon. For financial reasons, he abandoned his high school studies and trained as a mechanic and, before becoming a writer, held a number of manual jobs. In 1947 Saramago published his first novel, *Terra do pecado* (The Land of Sin). In 1955, he began to translate into Portuguese and continued to do so until 1981. After a break of nineteen years Saramago returned to publishing his own work in 1966 with the book of poetry *Os poemas possíveis* (Possible Poems). In the 1970's Saramago supported himself mostly by translation works, and since 1979 he has devoted himself entirely to writing. Saramago has published over 30 plays, short stories, poems, diaries, travelogues and novels, including the internationally renowned *Memorial do convento*, 1982,(*Baltasar and Blimunda*), *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984, (*The Year of the Death of Ricardo Reis*), *A jangada de pedra*, 1986, (*The Stone Raft*), *A história do cerco de Lisboa*, 1989, (*The History of the Siege of Lisbon*), *O evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991, (*The Gospel According to Jesus Christ*), *and Ensaio sobre a cegueira*, 1995, (*Blindness*). In addition to the 1998 Nobel prize for literature, Saramago's other awards include Prêmio Cidade de Lisboa 1980, Prêmio PEN Club Português 1983 and 1984, Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa 1986, Grande Prêmio de Romance e Novela 1991, Prêmio Vida Literária 1993 and Prêmio Camões 1995. An English translation of his latest novel *A Caverna* (*The Cavern*) will be published

in October of this year.

Professor Luzuriaga's introduction was followed by welcoming remarks by Geoffrey M. Garret, Vice Provost of International Studies who celebrated Saramago's outspoken commitment to ethical and social issues. Professor Ana Paula Ferreira, University of California, Irvine, then spoke of Saramago's unique literary work, drawing particular attention to the author's resonant style of fiction that embraces reflections on the plight of the individual in society. The author himself elucidated on his own distinctive style and process of writing in his opening Regents' lecture entitled "Da memória à ficção através da História" ("From Memory to Fiction through History").

While recognizing contemporary historiography as a theoretical reference for the conception and organization of his literary work, Saramago described his novels as a "hermeneutic activity exercised upon memory." His writing, he suggested, "obeys a process of rereading and reinterpreting a memory of the past" in which official history is only one systematized part. Spaces of indeterminacy opened up by official history require a fictional rewriting whose objective is to weave in voices and stories that were omitted from the fabric of history. This reflection on the fictional rewriting of history led Saramago to consider the role of the author in contemporary fiction. Far from accepting academically sanctioned notions and theories that may promote the usurpation or abdication of authorial presence, Saramago emphasized writing as a profoundly "personal expression," allowing for the possibility of reclaiming the author's responsibility in elaborating strategies that configure texts. This affirmation of authorial presence also marks the "transformation of personal identity in which the works enrich the memory of the author with the experience of his characters." For Saramago, therefore, writing is a passage of memories that involves the author. This passage is not chronological and ordered but is organized according to a "chaotic dispositoin" in which it is necessary to seek and to find meaning. It is in the heterogeneity of this personally informed past that Saramago sees the possibility of the confluence of different times and spaces and of making personal memories and histories intelligible and meaningful to all. (A full length translation of Saramago's lecture is available through Professor Beth Marchant, University of California, Los Angeles).

On April 24th, Saramago read selections from his novels *O evangelho segundo Jesus Cristo, Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes*, 1997, (*All the Names*), and his most recent work *A caverna*. The author's

Portuguese readings were followed by readings of English translations by Brent James and Maite Conde, graduate students of the Department of Spanish and Portuguese, UCLA. The second day of events was concluded by a book signing session.

The last day of the Regents' series presented a roundtable discussion with José Saramago and panelists Professor Claude Hulet (UCLA), Professor Carlos Quícoli (UCLA) and Ana Paula Ferreira (UCI), chaired and moderated by Professor Eduardo Dias (UCLA). The discussion allowed for a number of questions from the public. These included literary questions from the responsibility of the author and his relationship with the reader to the reconfiguration of Portuguese national identity in Saramago's fiction as well as political and social questions such as the role of the left in today's political climate with specific reference to the recent upsurge of the far-right national front in France. Following the conclusion of the series, all participants were invited to join a closing reception held at the Bradley International Hall.

Saramago is a writer of outstanding international stature both for his literary style and his outspoken commitment to important and pressing political and social issues. The Regents' lecture allowed an audience at UCLA to interact with, and listen to, this independent and radical individual whose influence stretches far beyond the field of literary production. The three day event was a memorable occasion for all who attended.

Maite Conde
University of California, Los Angeles

José Saramago Round Table Discussion University of California, Los Angeles April 26, 2002

Eduardo Dias: Boa tarde. Muito obrigado Professor Luzuriaga. Em primeiro lugar eu desejaria, embora seja um pouco repetitivo [em relação] ao que disse o Professor Luzuriaga, gostaria de desejar as boas vindas, as mais sinceras boas vindas a José Saramago, e antecipadamente, agradecer-lhe a oportunidade que nos vai dar de dialogar com ele, e nos esclarecer sobre diversos aspectos de sua obra. Posto isto, desejaria fazer uma brevíssima resenha de sua obra, o que aliás não será novidade para a maioria dos que estão aqui presentes, mas de qualquer maneira isto nos poderá dar algumas pistas, algumas sugestões, para perguntas que lhe poderemos fazer. Comecemos pois com 1947. O ano que marcou o aparecimento do seu primeiro livro, o romance *Terra do Pecado*. Escreveu também por este tempo, outro romance, *Clarabóia*, que não chegou a publicar, e então, surpreendentemente, por 19 anos, deixou o romance, em parte, talvez, desmotivado pela falta de acolhimento do público a *Terra do Pecado*. Contudo, não abandonou completamente a literatura, já que prestou frequentes colaborações periódicas. Nos fins da década de 50, começou a trabalhar numa editora [...], o que lhe permite contactos bastante frequentes com as figuras mais destacadas da literatura portuguesa. E com as quais estabeleceu uma boa amizade. Talvez se possa dizer, e José Saramago me pode corrigir se estou enganado, é o que de certa maneira reactivou seu interesse pela literatura de ficção. Em 1955 passou a dedicar-se também à tradução de obras de destacados nomes da literatura europeia, actividade que levou até 1961. Por uns quatro anos penetrou no mundo do jornalismo, assim em 1961 começou a trabalhar no vespertino Diário de Lisboa, um dos raríssimos periódicos que então permitia alguma soma de contestação à política oficial portuguesa de Salazar. Em Abril de 1975 assumiu o lugar de director adjunto do Diário de Notícias, posto que perdeu [devido] aos acontecimentos do 26 de Novembro deste ano. Resolveu então dedicar-se à literatura por tempo [integral]. Foi-se por algumas semanas para o Alentejo para um período de observação que o levou em 1980 ao romance *Levantando do Chão*, o primeiro de grande aceitação pelo público leitor. A década que então se iniciava foi devotada, quase exclusivamente, ao romance, e é durante ela que surgem as suas obras chaves no género, como *Memorial*

do Convento de 1982, o primeiro que lhe deu renome mundial, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de 1984, *A Jangada de Pedra* de 1986, e *A História do Cerco de Lisboa* de 1989. Depois, em 1991, apareceu o seu, extremamente controverso, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. É curioso constatar como só por volta dos cinquenta e nove anos se afirmou em pleno como figura de vanguarda na nossa literatura. Os nove anos que mediaram entre *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, foram o período mais fecundo de sua carreira, ao nível do romance. Não representaram, contudo, de modo algum, uma pausa. E sabemos, pelo que nos disse o Professor Luzuriaga, que continua activíssimo na produção literária em vários géneros. Estes são os fatos em toda a sua secura. Quanto a sua apreciação, trataremos em seguida. Espero portanto, agora vossa intervenção na forma de perguntas dirigidas ao nosso convidado de honra. Muito obrigado.

Pergunta do público: Não quero parecer pedante, mas lendo a literatura de José Saramago, senão toda sua obra, várias de suas obras, sempre tive a impressão que lia uma literatura religiosa sem Deus, religiosa sem religião, sem ritos. Então minha pergunta é: esta literatura é essencialmente religiosa por que é essencialmente ética? É uma espécie de mundo infernal, apesar da alegria e do jogo verbal que nos rodeia, é um mundo um pouco infernal que, para mim, traz à literatura, ou revive uma figura retórica que é muito depreciada, ou era depreciada pela crítica, que é a alegoria. Há muito, para mim, de uma alegoria Dantesca, de alegoria de Bosco na literatura de Saramago. Mas tanto em Dante como em Bosco, os personagens que são condenados ao inferno, têm uma culpa, clara, uma culpa individual, que consiste em haver pecado de acordo com certos cânones. Eu pergunto, neste inferno de Saramago, qual é a culpa da humanidade? Como se redimem, ou se podem redimir estas pessoas da culpa?

José Saramago: Para começar não está mal. Não há realmente perigo de que questões desta natureza possam fazer parecer pedantes quem as faz. De resto, enfim, as universidades, como nós sabemos, são todas elas um pouco, isto mesmo, pedantes. Há uma linguagem universitária que não pode evitar esta fraqueza. Portanto estamos no lugar próprio para sermos todos mais ou menos pedantes. E eu também vou ser. A sua observação é muito séria e eu diria muito pertinente [...]. É uma observação minha que vem de longe, e que consiste no seguinte: Para se ser um ateu como eu, porque efectivamente sou um ateu, não creio

na existência de Deus, é preciso ter um alto grau de religiosidade. Religiosidade no sentido etimológico. Quer dizer, algo que me liga aos outros. Não quero dizer retoricamente, como liga a humanidade. Isto é muito retórico e às vezes digo que isto a que chamamos Humanidade, e sobretudo quando leva uma letra maiúscula não passa de uma abstração. Então a mim, [o que] me liga é o concreto das coisas. É o concreto da história. É o concreto sobretudo daquela parte que fazendo a história, ou sendo vítima dela, em geral, não consta, não é mencionada na história. Portanto são os fracos, os humildes, os que têm culpa, e no fundo estes são os personagens dos meus livros. Este sentido ético que é outra grande palavra, mas que enfim convém insistir nela aqui, convém insistir neste conceito, e de alguma maneira faz parte do meu próprio sentido de viver. Eu imponho a mim mesmo, exijo a mim mesmo algo que eu chamo de a ética da responsabilidade. Não é sempre cómodo, sobretudo quando se opõe a grupos ou a pessoas, ou entidades que não só ignoram como estão contra qualquer posição cívica que comparte deste sentir de uma responsabilidade, responsabilidade como ética. Quanto à culpa, a verdade é que a culpa é uma invenção digamos do judaismo, e depois transportada para o cristianismo, nas suas diferentes formas, catolicismo, protestantismo. Sempre temos culpa de qualquer coisa. Na vida social, na vida de todos nós, temos culpas, como temos erros. Não os ratificamos, não nos arrependemos, não pedimos desculpas. Sobretudo não nos corrigimos. Mas a culpa, esta culpa de que sempre falamos, tem sempre conotações digamos metafísicas, religiosas, no sentido mais óbvio, que consiste nisto, ofender a Deus. Quer dizer, não se pode ofender a Deus. Pecar é ofender a Deus. Ofender a Deus é pecar. Aí entra uma questão que se não tentamos resolvê-la, ou resolvê-la cada um consigo mesmo, porque não há soluções que possam convir a toda a gente. A pergunta inevitável é esta: o que é ofender a Deus? O que é ofender a Deus? No Génese sabemos que Adão desobedeceu a Deus, quer dizer, o que também é um pouco estranho, não é? Poderia comer de todos os frutos, de todas as árvores, menos da árvore da sabedoria do bem e do mal. Creio que se há uma coisa que convém a um ser humano, é exactamente conhecer o sabor dos frutos da árvore da sabedoria, ou do conhecimento do bem e do mal. Bom, a partir daí, a isto chamou-se o pecado original, a partir daí complicaram-nos a vida de uma maneira tremenda. Qualquer coisa [é]: Ah, não pode ser, pecaste! E eu creio que o pecado é realmente uma invenção extraordinária. O pecado é um modo de controlar as consciências. Inventou-se o pecado e, a partir daí, as penitências, vem

isto, vem aquilo, as ameaças do inferno, inúteis, como se viu. O próprio Papa já disse que não há inferno. E que o inferno é não estar bem com Deus. Tanto sofrimento ao longo da história. Tanta inquisição, tanta fogueira, tanto daquilo que sabemos, tanta tortura para chegar a isto, afinal de contas. Durante séculos e séculos, as pessoas tiveram medo de alguma coisa que não existia, é terrível. Mas para voltar aos meus livros. Há esta ideia de que há uma culpa. Há uma culpa, mas há sobretudo uma responsabilidade. Quer dizer, não satisfazer esta responsabilidade, do meu ponto de vista, é o que constitui a culpa. Não a culpa no sentido teológico, mas sim esta outra culpa de que a responsabilidade seja a que vivemos em comum, se não a acatamos, e se não a cumprimos, isto sim é a culpa pior. No caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, quando José leva o menino Jesus e a mãe para o Egipto, não tendo tido a atitude natural que seria bater na porta dos vizinhos e dizer, "levem vossos filhos, escondam vossos filhos porque eu tive um sonho em que me apareceu um anjo que diz que os soldados de Herodes vêm matar as crianças," e não fez. E isto é uma culpa por não ter atendido humanamente àquilo que seria a comunicação com o vizinho para impedir uma morte inútil, como todas as mortes daquele momento foram inúteis, porque se tratou de matar, de serem assassinadas vinte e tantas crianças segundo os dados estatísticos calculados sobre a importância da cidade, da vila, da aldeia neste tempo. Seriam vinte e tantas crianças do sexo masculino até os treze anos de idade, e estas crianças são mártires de uma religião que ainda tinha que esperar trinta anos para nascer, imagine-se. Os meus livros reflectem de fato, eu creio que os meus livros reflectem ou talvez queiram reflectir uma coisa que eu chamaria de a dor do mundo. A dor do mundo. E é certo que nos últimos tempos recorri a um género que parecia esgotado, mas que provavelmente não está tão esgotado quanto se julga, que é a alegoria. É uma alegoria *O Ensaio Sobre a Cegueira*, é alegoria *Todos os Nomes*, é alegoria *A Caverna*, ainda por cima baseado numa outra alegoria, num mito platónico, *A Alegoria da Caverna*. E é de alguma forma também alegoria, o romance em que estou a trabalhar agora. Então, é isso. Mas no fundo, isto é uma preocupação de um cidadão, simplesmente. É muito comum perguntar ao escritor qual é o papel social dele, qual é o papel que ele considera ter como escritor. E eu digo sempre, como escritor não tenho um grande papel a desempenhar, agora como cidadão sim, tenho. Se o cidadão é escritor, então eu tenho um instrumento estupendo para fazer valer minha intervenção de cidadão. Mas para um e outro seria um erro, e creio que não caio neste

erro. Creio ter respondido mais ou menos às suas questões.

Pergunta do público: Muito obrigado por vir à Califórnia. Tenho uma pergunta sobre o que acha o senhor sobre a onda de conservadorismo que está passando pelo mundo todo, sobretudo nos Estados Unidos e Europa, especificamente na França hoje em dia. E também onde fica a esquerda, e como ressuscitar a esquerda? Obrigado.

JS: Eu creio ter a resposta para esta pergunta, o que me parece muita ousadia minha, tendo em conta de que se trata de um assunto sobre o qual eu não posso ter a pretensão de ter ideias novas ou diferentes. Mas neste caso, creio que pelo menos para mim é bastante claro. E eu resumiria a resposta desta maneira. Quando a esquerda faz o trabalho da direita, chega sempre um momento em que a direita diz à esquerda, "já não é necessária." E isso foi o que, nos últimos vinte anos pelo menos, a esquerda fez em toda a parte: fazer o trabalho da direita. Como é que isto se justifica, como é que se argumenta esta tese, digamos assim. Eu creio que é bastante fácil. Não falo dos Estados Unidos, claro, porque enfim eu não conheço suficientemente bem a situação aqui, quer dizer, creio conhecer a situação atual. Interrogo-me sobre como é que se chegou a tal situação. Embora, também provavelmente não fosse muito difícil. Mas tomo o exemplo da Europa. No caso da Europa, depois da Segunda Guerra Mundial, desenhou-se este projecto de uma Europa unida, e esta Europa unida, no fundo, teve talvez uma intenção de reorganização política da Europa, ou de conciliação dos conflitos através de uma situação em que as distintas partes podiam dialogar e chegar enfim à solução dos conflitos existentes através do espaço que seria o espaço comunitário. Mas eu creio que isso tinha uma espécie de pecado original. E o pecado original consistia logo de princípio no seguinte. Vamos reorganizar a economia da Europa. Como sabemos, a economia não tem corpo político. E sobretudo aquela economia que chamamos, simplificando talvez, de macro-economia. A macro-economia não tem corpo político. E sua condição está nas mãos, digamos, daquilo que cada vez se tornou mais claro ser o poder económico transnacional, que como sabemos também não tem ideologia, não tem corpo político, e apenas está preocupado com a boa marcha dos negócios. Como os negócios não têm ideologia, são eles o critério que valoriza ou desvaloriza as situações. Vamos imaginar uma situação a partir daquela que existe já hoje na Europa. Praticamente todos os países têm neste momento um governo de direita. Mas mesmo que tivessem de

esquerda, e há dois que ainda têm, pelo menos dois, o Reino Unido e a Alemanha. Também, é preciso perguntar que espécie de esquerda é essa. Quer dizer, aquilo que resta como esquerda, com o rótulo de esquerda não fez mais ao longo deste tempo, como eu disse, que fazer o trabalho da direita. Blair é uma Margaret Thatcher mais sorridente, mais simpática. E o senhor Schoder, digamos, na Alemanha, é o chamado social-democrata que é sobretudo preocupado com a conciliação de qualquer coisa que neste momento se tornou tão evidente, que chega a nos parecer incrível como não se nota. Quer dizer, a conciliação entre o poder económico e o poder político que se fez nas costas das pessoas. Explico bem melhor: actualmente os governos são comissários políticos no poder económico, são os comissários políticos do poder económico. Os governos de hoje, não mandam rigorosamente nada. Preparam o terreno para que a acção da economia mundial não encontre obstáculos, como seriam em alguns casos os sindicatos. O que aconteceu aos sindicatos? O sindicalismo desapareceu, não conta, não tem importância nenhuma. Quer dizer, aquelas entidades que reuniam os trabalhadores e os defendiam dos diversos tipos de atentados contra a segurança no trabalho, contra a duração do posto de trabalho, contra as condições. Tudo isto desapareceu completamente. Nos Estados Unidos sabemos que desapareceu há muito tempo. E na Europa está a desaparecer velozmente. Então encontramo-nos numa situação em que... e agora não estou preocupado com a definição exata das diferentes facções políticas. Na Europa, nas última eleições, em França um partido que é um dos mais reaccionários que se pode imaginar, que é o Front National do Senhor LePen tem 16% e algo de votos. Em cada cem franceses, dezesseis votaram nele. O partido comunista, o velho partido comunista teve 3%. Em cada cem franceses, três votaram nele. E o partido socialista teve a queda que teve. Então temos neste momento uma Europa à direita, Portugal, Espanha, França, Itália e provavelmente Alemanha, e provavelmente neste movimento acontecerá a mesma coisa no Reino Unido. E o que não podemos ignorar, em França, deram-se manifestações enormes, depois do que aconteceu. Mas me parece completamente inútil fazer este tipo de manifestações. O senhor LePen ganhou com votos supostamente democráticos. Foram os cidadãos que os votaram. Imaginemos que tinha ganho com 52%. Os 48% restantes tinham realmente o direito de protestar contra esta vitória? Não tinham. Não andamos a falar tanto da democracia, simplesmente isto a que chamamos democracia veio a ser um fantasma que não tem consistência nenhuma. Se os políticos

não mandam, se quem governa são as multinacionais. As multinacionais não são democráticas. Nunca ninguém votou num conselho de administração de uma multinacional. E são elas que mandam. Portanto, estamos a precisar, com a independência dos conceitos, ou das práticas, esquerda, direita, esquerda, direita, do que estamos a precisar de fato, é um grande debate sobre a democracia. Saber se isto que continuamos a chamar de democracia existe de fato. Para mim não existe. É uma fachada que continuam a ter as instituições, os partidos, os parlamentos, os tribunais, o governo, tudo está aí. Mas por trás desta fachada não há nada, ou há muito pouco. Então o que vamos fazer? Pergunto-me a mim o que se há de fazer? Isto é uma pergunta que temos que fazer todas as manhãs quando acordarmos. E à noite quando formos para a cama, perguntarmos se fizemos alguma coisa para mudar isso. É uma questão de cidadania. Mas que a situação é grave, é muito grave. A esquerda em geral, está a fazer a travessia do deserto. Vai ter cada vez menos importância. Claro, depois temos aquela ingenuidade de pensar que, se houver uma crise económica mundial, a esquerda vai se encontrar outra vez. Mas então que esquerda é esta, que necessita uma crise económica mundial para gerar ideias próprias? Esse é o nosso drama. Não temos ideias. E ainda há quarenta anos ainda as tínhamos. Há menos de quarenta anos tínhamos ideias que pareciam ir durar, pareciam frutificar por muito tempo. Pois agora nos encontramos com as mãos vazias. Em 1968 em Berkeley, e em Paris e em grandes outras partes do mundo, toda a gente achava que ia mudar a vida. Pois, os outros mudaram-nos a vida, os outros mudaram-nos a vida. E nós não tivemos a capacidade, nós, digo as pessoas com um pensamento e uma acção de esquerda. É que ninguém é obrigado a ser de esquerda. Atenção! Simplesmente aqueles que o eram, que continuam a ser têm que reconhecer que pecaram. De alguma forma traíram suas próprias responsabilidade quando passaram a trabalhar para o adversário. Este é o drama. Nos Estados Unidos não é assim, porque nos Estados Unidos estão todos no mesmo sítio. Todos, refiro-me aos políticos.

ED: Quero levantar aqui uma questão que sempre me intrigou, desde que vi, salvo eu, numa entrevista que concedeu a um jornal brasileiro, que a temática de suas obras foi muito frequentemente inspirada por qualquer incidente passageiro, por qualquer visão fugidia. E que além disso, o livro se gerou primeiro por um título, e a partir deste título, é que se desenvolveu todo o andamento da obra. Eu gostaria que José

Saramago fizesse algum comentário sobre isto.

JS: Eu estava a falar do último livro publicado [*A Caverna*], é possível, só digo que é possível. Não estava lá para ver, é possível que tenha sucedido a mesma coisa ao Platão. Que ele pensou numa caverna, e ele partiu do fato físico da caverna, para, digamos, a alegoria poder acontecer. Eu acho que, eu não sei como, enfim, cada pessoa tem seus próprios hábitos de trabalho, tem suas próprias maneiras de pensar, os seus sistemas de pensamento, para chamar-lhes assim. E eu tenho uma ideia, uma convicção muito profunda, mas que de científica não tem nada, que é de que nós temos dois pensamentos. Um pensamento, que é aquele que nós fazemos ao trabalhar, que é aquilo que nos permite ver, a pensar nisto, e um outro pensamento subterrâneo que trabalha por sua própria conta. É possível, não sei se é assim, e talvez não seja exactamente como eu digo, mas talvez não esteja muito longe da verdade. Pode acontecer, e no meu caso acontece, que este pensamento subterrâneo, ou esse segundo pensamento que trabalha nas camadas mais profundas, de vez em quando sobe à superfície do outro, sobe à superfície onde está o outro. E aí dá-se como uma espécie de iluminação. A pessoa é surpreendida por algo em que não estava a pensar. Em que não estava a pensar com o tal pensamento de cima, mas que sem saber estava a pensar com o pensamento de baixo. Dou o exemplo com o nascimento do livro que se chama *O Ensaio Sobre a Cegueira*. Eu estava num restaurante, portanto num lugar menos propício à especulação intelectual. Estava simplesmente esperando que me trouxessem a comida. Portanto se alguma parte do meu corpo devia estar preocupada devia ser o estômago, porque era hora de satisfazê-lo. E de repente, nasce dentro de mim, cria-se dentro de mim uma pergunta: e se nós fôssemos todos cegos? E imediatamente eu próprio fiquei surpreendido com aquela pergunta. E se nós fôssemos todos cegos? Mas isto já foi o trabalho do pensamento de cima, no fundo, quem tinha perguntado isto, foi o pensamento de baixo. E o pensamento de cima, consciente, respondeu: mas nós somos todos cegos. E o livro nasce daí. O livro que se chama *O Ensaio Sobre a Cegueira*, e alguns dos que estão aqui conhecem, nasceu desta maneira. Aqui não nasceu com título, às vezes nasce. Nasceu com o título, por exemplo, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. E nasceu duma ilusão de óptica. Estávamos em Sevilha, [minha esposa] Pilar e eu. Ela estava a trabalhar na rádio, tínhamos combinado a encontrar-nos, e eu atravessando uma rua de Sevilha para ir encontrar-me com ela. E atravessando a rua na direcção de um posto de venda de

jornais, nesta confusão de revistas e tudo isto que estava exposta, quando atravessava a rua, olhando em frente, li em Português, nem sequer em Espanhol, e posso assegurar-lhes que isto não é uma história que eu possa ter depois inventado. Isto foi assim de fato que aconteceu. Eu tenho um certo humor, mas não faço humor com as coisas sérias. E isto é sério, aconteceu. Eu li, e mais ainda, li com letras muito maiores do que aquelas que poderiam estar neste material impresso, li *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em Português. No atordoamento dos carros que passavam, porque enfim eu estava a atravessar num lugar onde não devia, convém sempre fazer as coisas nos lugares onde não se deve. E eu passei além do tal quiosque de jornais, parei, e disse comigo mesmo, aquilo que eu julgo ter visto, ou que vi, não pode estar ali, é impossível. Voltei atrás para certificar, e de fato não estava lá *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Brincando um pouco com esta ideia, eu depois dizia, conversando com a Pilar e com amigos, eu dizia realmente foi Deus quem quis que eu escrevesse este livro, mas se foi, vai se arrepender. E foi assim, outra vez o embrião de um longo romance com mais de quinhentas páginas que nasceu simplesmente de uma ilusão de óptica. Em todo caso, eu naquele momento não sabia o que fazer, e pensei naquele momento um pouco talvez sobre um conto, um relato, ou uma coisa assim, mas deixei andar, e passaram meses. Um dia, estando em Itália, na Pinacoteca de Bolonha, e passando de uma sala a outra, de repente desenhou-se toda a história que eu queria contar. É certo que as coisas sucedem assim, e sucedem assim por uma outra razão. É que eu não me sento nunca para pensar num livro para escrever. Em momento nenhum da minha vida, tendo terminado um livro, agora que livro é que vou escrever, talvez este, talvez aquele, ou o tema, o assunto, não, isto não. Não, faço uma coisa muito mais simples, que é a de ficar a espera que me apareça uma ideia. E isto não significa que haja uma grande dificuldade que apareçam. O que tem que acontecer é aparecer uma ideia que eu sinta que é aquela que estava nascida. E talvez isto explique porque que os meus livros não se repetem. *O Manual de Pintura e Caligrafia*. Estou a falar de romance, evidentemente, que ao longo destes anos, que o Professor Dias disse foram mais férteis no meu trabalho, e também depois, creio que a fertilidade ainda não se acabou. Digamos, há sempre está ideia de que terminado um assunto, eu fiz nele tudo o que podia. E não vale a pena fazer glosas daquilo que foi dito, nem repetições, nem ir procurar coisas mais ou menos parecidas. Não, cada livro que começa é escrito e depois acaba, e depois fico à espera que apareça uma ideia. Pode levar semanas, pode levar

meses, e neste último caso, já tinha passado mais de um ano, e eu dizia para a minha mulher, dizia para a Pilar, isto acabou, já não tenho mais ideias, não vai haver, preparemos para o silêncio. E ela diz, não, não creio que seja assim, porque tu estás absolutamente insuportável. E isso costuma ser sinal de que não tarda aí que apareça uma ideia. E de fato, pouquíssimos dias depois, quatro ou cinco dias, eu estava a fazer a barba, e de repente, passa um coisa. *O Homem Duplicado*, assim se chama o romance em que estou a trabalhar. *O Homem Duplicado*. Então quero dizer, para encerrar, que no fundo, eu creio que as ideias andam aí flutuando, e que não vale a pena, pelo menos neste caso da criação literária, não vale muito a pena andar à procura delas, cansar-se uma pessoa à procura delas. Chega um momento, pode chegar, ou chegamos num momento em que tropeçamos numa ideia dessas, então nos damos conta de que aquela é que é a ideia. Mas ela já andava aí, ou então não andava aí, andava aqui, o que também é outra forma de andar ali. Parece simples, mas quando se vai ver não é tão simples. Pelo menos não tem como sentar a bater com o punho na cabeça porque não vem uma ideia. Simplesmente espero que ela chegue.

Carlos Quícoli: Pegando pelo lado da cegueira. A pergunta é, quem são cegos? A resposta, somos todos nós. Mas o que é que não se vê? É uma cegueira física? Certamente não. Cegueira moral? O senhor pode comentar sobre isto?

JS: Há um velho ditado, em Português, em Portugal, que provavelmente é equivalente em todo o mundo, e que diz simplesmente isto: "o pior cego, é aquele que não quer ver." Se o pior cego é aquele que não quer ver, e se nós vivemos num tempo em que efectivamente não queremos ver as coisas, não queremos ver a realidade do mundo. Então, transformamo-nos de facto em cegos. E não só nos transformamos em cegos, transformamo-nos nos piores cegos, naqueles que não querem ver. Quando os cegos são cegos porque não querem ver, pode suceder justamente aquilo que sucede em *O Ensaio Sobre a Cegueira*. Quer dizer, a perda da visão, que é evidentemente metafórica, as pessoas não estão cegas. Eu falo de uma cegueira branca, de qualquer coisa que impede de ver as coisas. E no fundo, essa cegueira é simplesmente a metáfora da razão. Digamos, de uma razão, porque é claro, toda a gente procede de acordo com a razão. O ser humano é um ser racional. Usa a razão para fazer isto, aquilo e aqueloutro, as coisas boas, as coisas más, e as coisas péssimas. A razão é usada indistintamente para isto, ou para

aquilo, ou para aqueloutro. Digamos, devemos comportarmo-nos racionalmente, é inútil dizê-lo, porque todos nos comportamos racionalmente. Claro também por impulsos, também por emoções, também por tudo isto. Mas quero dizer, quando deliberamos qualquer coisa, se eu delibero agora tirar daqui uma pistola, e dar um tiro no Professor Eduardo Dias, coisa que não me passa pela cabeça evidentemente, sou movido porque talvez ele um dia me fez qualquer coisa mal feita, e que quero vingar-me, o que não é certo, o que não foi certo, mas também naquele momento eu quero matá-lo. Portanto, é uma decisão, tomei esta decisão. E isto liga-se outra vez, provavelmente porque há uma certa coerência no meu trabalho—há uma coerência entre a pessoa que eu sou e o meu trabalho, que é de pensar o mundo, e pensar o mundo é pensar-nos a nós próprios. Nós somos o mundo. Se quando amanhã, a espécie humana desaparecer, e diga-se com toda a franqueza que não me importaria nada desaparecer com a espécie humana, porque de fato, nós não valemos a pena. Não valemos a pena. É que realmente não valemos a pena. Fazemos o mundo aquilo que ele é, para isso, nenhum enxame de abelhas faria do mundo aquilo que ele é. Nenhum formigueiro faria, enfim os animais não fariam do mundo aquilo que ele é. Matar-se uns aos outros para comer, viveriam assim, mas o mundo seria um lugar de paz. E o mundo não é um lugar de paz. Ora, não é por nós usarmos a razão que o mundo se transforma num lugar de paz, porque o mundo está transformado num lugar de guerra e de tudo aquilo mais que quisermos pôr-lhe, também por causa da razão. Uma razão negativa, digamos, uma razão que está contra a vida, sobretudo contra a vida dos outros. E uma outra razão que defenderia a vida, se tivesse forças para isto, que não é capaz de organizar-se racionalmente, ou como queira para defender a vida, e que está sem saber como, como pode agir. E o mundo a transformar-nos todos, mais ou menos, não direi todos, mas certamente uma maioria, uma esmagadora maioria, está a transformar-se, poderíamos dizer, que somos vítima da situação atual. Só que parece que nós reparamos que, ao mesmo tempo que nós somos vítimas, muitos de nós somos também cúmplices desta mesma situação. A vítima é cúmplice da própria situação em que se encontra, e cúmplice daqueles que o colocaram nesta situação. *O Ensaio Sobre a Cegueira* é no fundo uma reflexão sobre isto. O que acontece se perdemos a razão? Há outra? A razão que defenderia a vida, então instala-se não o caos, porque o caos é outra coisa, mas instala-se realmente a tragédia, porque—e aqui neste caso peço-lhes licença para chamar a atenção para este ponto—toda a organização do

mundo está ciente do fato de que nós temos orgãos de visão. Vemos. Se nos tornássemos todos cegos, o mundo em vinte e quatro horas seria o caos completo, mas mesmo nós conservando a visão, acontece que o mundo está de fato a tornar-se no caos, porque a outra, a tal outra visão, aquela que permitiria defender a vida, protegê-la, viver dignamente, permitir que os outros vivam dignamente, como isto não está a suceder. E o que está a suceder é exatamente o contrário. Então há de fato uma cegueira instalada no mundo, que eu traduzi metaforicamente nesta cegueira branca. Curiosamente, e isto alguma coisa significa, *O Ensaio Sobre a Cegueira* é um dos meus romances de mais êxito. É um romance difícil de ler. Há leitores que não conseguem levar o livro até ao fim, porque o livro é de uma violência tremenda. E alguns até se me queixam: como é que você, que é tão boa pessoa, escreveu um livro daqueles? A minha resposta é sempre esta: mas, então você aguenta o mundo tal como ele é, e não aguenta a leitura de um romance? O problema é que somos mais sensíveis a um romance que tenta dizer como está o mundo, mais sensíveis a isso do que à realidade do próprio mundo. É outra forma de cegueira.

Pergunta do público: Ao princípio você disse que como escritor não há responsabilidade, mas como cidadão sim.

JS: Eu não disse que não tinha responsabilidade como escritor. Eu não disse exatamente isto. Eu disse que nunca se nos pergunta qual é a responsabilidade de nós como cidadãos. Mas perguntam sempre qual é a responsabilidade do escritor. E aquilo que eu pretendo esclarecer é que como escritor, só como escritor, enfim, não há uma responsabilidade para o escritor. Há uma responsabilidade para o cidadão, que é escritor, como há responsabilidade para todos nós. Faça sua pergunta. Só para esclarecer.

Pergunta do público: Qual é a relação do escritor com seu público? Então, quem é o público? E por exemplo, como é diferente o público dos textos de Saramago e dos textos do Subcomandante Marcos de Chiapas. Porque são públicos. Porque finalmente o escritor tem isto, tem um público, tem uma forma de chegar à gente. Então como entende Saramago o público, e qual são os diferentes públicos?

JS: Vamos ver. Os públicos não são separados. Eu ficaria muito triste se o público de Marcos, para usar o seu exemplo, não fosse também o

meu público. Ou que uma parte do público de Marcos não fosse também uma parte do público, para chamar assim, do José Saramago. E tenho uma impressão de que o Marcos não gostaria nada que uma parte do público do José Saramago não fosse também dele. Então não há públicos separados. Público de Marcos, público de Saramago, públicos... não há. Digamos que há dois grandes grupos, um que gosta de Marcos, e outro que não gosta. E com certeza haverá dois grandes grupos, um que gosta do Saramago, um que não gosta do Saramago, mas naquilo em que estão de acordo, no gostar, no não gostar, não significa que tenham necessariamente de gostar só dum. Há uma área onde nos encontramos umas quantas pessoas. E de alguma maneira, pode-se dizer que de certa maneira há um público, que é um público partilhado. Agora a relação com o meu público, ou com os meus leitores como eu prefiro dizer, se eu julgo, se eu posso julgar pelos testemunhos que me chegam, quer de encontros diretos, quer de correspondência, que me chegam centenas de cartas. Então eu creio ter podido chegar a uma conclusão muito agradável para mim. E oxalá seja certa! É de que esses leitores, além de gostarem daquilo que eu escrevo, gostam da pessoa que eu sou. E isso é o melhor a que se pode chegar. Então creio que há entre mim e meus leitores uma relação de afecto. Podem não conhecer-me. Muitos deles nunca me viram, mas sabem, e eu não gostaria nada de defraudá-los nessa experiência, nessa expectativa, de alguma maneira sabem que podem contar comigo. E que eu creio que pelo menos até hoje não os defraudei. É uma relação que não é só autor/leitor. O leitor é uma pessoa, o autor é uma pessoa. Acontece que um escreve e o outro lê. Mas encontram-se, podem encontrar-se nesta coisa tão simples de que um e outro são pessoas.

Claude Hulet: Já estamos na área dos livros que me interessam tremendamente. O senhor já explicou como é que seleciona os assuntos que vai tratar nos seus livros. E já tratou também do público a que se dirige quando escreve seus livros. Mas a confecção [criação] também me interessa num outro aspecto, que é qual é o procedimento que utiliza uma vez que tem o título do livro, uma vez que tem o assunto do livro, e uma vez que vê o público a que se vai dirigir. Qual é o procedimento que utiliza para desenvolver esta obra?

JS: Vamos ver. Se um escritor tem uma ideia... Não vamos falar agora dos escritores em geral, porque eu não sei o que se passa com os outros. Se eu tenho uma ideia para um livro, esta ideia consiste no fundo, mais

ou menos, para encontrar algo de semelhante entre a realidade e o que eu quero dizer, imaginemos que eu quero ir de Los Angeles a Santa Bárbara. Então, a princípio, tenho em conta a rede de auto-estradas de que dispõe a Califórnia, pois parece que tenho que ir pela auto-estrada. Mas também poderia ir, suponho eu, de avião, e podia ir andando, não é? Levaria mais tempo, mas chegaria. Poderia ir em linha recta, mas poderia escolher um caminho tão complicado que iria primeiro a São Francisco e depois é que iria a Santa Bárbara. Então, a ideia de um livro no fundo é chegar a Santa Bárbara. Agora como é que ele vai chegar a Santa Bárbara, aí já é mais complicado. O autor pode ter umas quantas ideias, mas que no fundo essas ideias esses fragmentos, essas possibilidades de desenvolvimento de um aspecto particular do tema, no fundo isto não enche demasiadas páginas. Não enche muitas páginas. Não é que o autor esteja preocupado em fazer um livro comprido, longo. Enfim, o livro tem que se manter de pé, e para manter-se de pé precisa de palavras. Ora, é muito corrente dizer que a partir de uma certa altura as personagens libertam-se, e portanto passam a fazer o que querem. Não é evidentemente assim. No fundo, a personagem é como um papagaio [kite]. A personagem é como uma "kite" que anda lá por cima, e que à primeira vista, e sobretudo de longe, supõe-se que é autónoma, porque o cordel que a liga cá abaixo não se vê sequer. E tem de fato, tem esta aparência de liberdade. Move-se, sobe-se, desce com o ar e tudo mais, mas ele está controlado cá embaixo. Com a personagem sucede exactamente a mesma coisa. E com este caso particular eu quero dizer que a personagem não pode fazer nada contra si própria. Que vá contra sua própria lógica. E é aí que o autor deve estar atento. A única coisa que o autor tem de fazer é: primeiro, tem que saber o que quer dela, e segundo, tem de levá-la a fazer coisas, actos, ter emoções, ter pensamentos que sejam coerentes com a própria figura com que ela se apresenta no complexo da acção. Para isto, bom, eu normalmente costumo explicar uma situação destas, vamos imaginar que eu estou a escrever um romance, e que escrevi quatro capítulos. E que tenho uma ideia que me apareceu já, que pode ser, ou poderia estar mais adiante, no sétimo, ou no oitavo ou décimo capítulo. E a ideia é tão boa, tão boa, acho eu que é tão boa, que me apetece desenvolvê-la já. Eu nunca faria isso. E nunca faria isso porque tenho esta outra ideia de que cada palavra necessita da palavra anterior. E que é de palavra em palavra que vamos chegando àquilo que de fato vai importando em cada momento. Porque se eu escrevi até aqui, e agora vou escrever algo que vai ficar aqui, como é que eu posso ter

isto e isto, se isto que está aqui eu só escreveria dentro de dois ou três meses. E vou escrevê-lo agora. Digamos, como é que eu posso permitir-me, sem ter vivido, no sentido experiencial da palavra, porque viver o próprio texto que se vai desenvolvendo sem ter vivido o que está daqui a aqui, eu posso escrever aquilo que vai estar ali. Completamente impossível, impossível para mim, evidentemente. É por isso que eu digo que o romance meu cresce como uma árvore. A árvore não pode, quando tem ainda esta altura, criar um ramo que vai ficar cá em cima. Tem de crescer tudo aquilo para que o tal ramo tenha o seu lugar no seu lugar. Então é principalmente esta ideia de que o romance vai se fazendo, vai se construindo palavra a palavra. Eu não sou capaz, nunca o fiz, e nunca o farei, estou certo, de escrever oitenta páginas para depois fazer delas duzentos e cinquenta. Ou duzentos e cinquenta para fazer delas quinhentas. Quer dizer, desenvolver não. Os meus romances crescem palavra a palavra, e nunca, nunca digo este capítulo está demasiado curto, ou este capítulo está demasiado extenso, ou tenho de meter outro capítulo no meio. Ou tirar um capítulo que de repente me parece que não tem nada que fazer ali. Não, o romance cresce, simplesmente, o romance cresce. E não é que não tenha defeitos. Uma árvore também tem, digamos, seus defeitos. De vez em quando sai-lhe uma coisa que parece que não devia estar ali. E na lógica da árvore devia, mas enfim, há que podar a árvore também para que ela não pareça menos bonita do que poderia ser. É o que queria dizer.

Luis Daltro-Schram: Vou fazer uma pergunta não literária. Uma pergunta política.

JS: Não é a primeira.

LD: No prefácio para o livro do Subcomandante Marcos, o senhor, citando Montesquieu, menciona o estranhamento do que o senhor chama de O Persa, O Outro. Particularmente me irrita quando eu ouço Europeus, de vários lugares da Europa, falarem dos imigrantes como um problema muito sério, como se eles, os europeus, não tivessem plantado toda uma estrutura de subdesenvolvimento em países africanos, como mostra Walter Rodney no livro dele, em que ele fala como a Europa subdesenvolveu a África. Essas coisas são colocadas como se a Europa não fosse responsável pela imigração. Então minha pergunta é, se o senhor, enquanto homem europeu, se o senhor vê alguma solução prática para o chamado problema dos imigrantes na

Europa. E eu faço esta pergunta porque a presença de imigrantes na Europa hoje é usada como uma desculpa pela direita conservadora europeia, como uma desculpa para se ser conservador.

JS: Esta desculpa não é só de agora. Enfim, esta desculpa de que o imigrante, ou aquele que vem de fora, ou quer que seja a causa que se apresenta para justificar determinadas linhas políticas, não é de agora. Mas o que há aqui em tudo isto, é um problema de má memória. E um problema de má memória no sentido em que todos imigramos alguma vez. Todos imigramos alguma vez. Nos anos 60, a segunda maior cidade portuguesa era Paris. Quer dizer, em nenhuma outra cidade, excepto em Lisboa, havia tantos portugueses como em Paris. Imigramos, ou imigraram por não terem o que comer. Por não terem condições para viver no se próprio país, muitos clandestinamente, muitos deles. Alguns morreram afogados no rio que separa a Espanha da França. Da mesma maneira que estão a morrer afogados... ainda ontem, na ilha onde nós vivemos, morreram dezessete africanos. Morreram afogados porque o barco em que iam chocou contra uns recifes e morreram afogados. A questão, tudo isto tem que ser dito de uma maneira simplificada, é que quando o centro não vai à periferia, a periferia mais tarde, ou mais cedo, vai ao centro. E isto é o que está a acontecer neste momento. O que estou a dizer é o seguinte, a solução para os problemas da imigração [. . .] é que aqui há dois aspectos: por um lado queixam-se da chegada dos imigrantes, e tiram daí todas as consequências que nós sabemos, todos efeitos que nós sabemos; e por outro lado dizem, até na Espanha, até na conservadora Espanha e noutros países, dizem que os imigrantes são necessários por causa da demografia. Que os espanhóis estão a fazer poucos filhos. E para, dentro de vinte anos ou trinta anos, a população da Espanha não ser uma população de velhos, venham os imigrantes fazer filhos. Supõe-se nas suas próprias mulheres, mas também nas mulheres, não quero dizer dos outros, mas nas mulheres da Espanha. Então quer dizer, há que saber o que que se quer. Mas para continuar com o meu raciocínio, a única forma de resolver o problema da imigração, mas isso ninguém está interessado em fazer, é desenvolver os países donde as pessoas são obrigadas a fugir porque as pessoas não podem viver lá. O pecado maior do colonialismo, que tem muitos pecados, evidentemente, o pecado maior foi esse, foi fazer do colonialismo o método para certa exploração, sem fazer o possível para que o país colonizado acertasse, vamos pôr a questão assim, acertasse tanto quanto possível o passo com o país colonizador. Se a

África, para falar só dela, tivesse sido desenvolvida, pois agora, quem é que quereria sair de lá? Pensei nas guerras, mas as guerras seriam motivo para outro debate, uma vez que sabemos que muitas das guerras que nos últimos cinquenta anos se travaram no continente africano foram guerras interpostas por entre eles, quer dizer, Estados Unidos e a União Soviética, Bélgica, França e tudo mais. Tinham ali gente que se matariam uns aos outros para defenderem interesses que não eram os deles. Isto nós sabemos. Então o que é que se faz? Não se pode transformar a Europa numa fortaleza. Porque há contradições internas. Na Alemanha, há ruas, há bairros inteiros que são turcos. E não há maneira nenhuma de tirá-los de lá. Porque nem a própria Alemanha quer tirá-los de lá, porque são importantes para a economia da Alemanha. O que acontece é que... casos como o dos Estados Unidos, que é um caso estranhíssimo, que recebe tudo quanto chega, e transforma tudo em norte americano. Esse é um prodígio, provavelmente involuntário, que acontece talvez pela própria grandeza do país, pelo próprio tamanho do país. E a esta questão, é que eu creio que cada imigrante que chega aqui quer ser norte americano o mais rapidamente possível. E para se ser norte americano o mais rapidamente possível tem que mostrar-se mais norte americano que os norte americanos. E isso permite, até agora, que comunidades inteiras que estão aqui, que são cidadãos de segunda, de terceira, ou de quarta, porque no fundo são, se consideram tão norte americanos como os outros, os que estão legalizados, evidentemente. Agora, como é que se resolve esta situação em relação à Europa? Bom, vai ser muito duro, ou talvez não seja tanto, porque como há muita hipocrisia na política, vão ter que levar em conta também os fatores econômicos e demográficos. Porque se a Espanha... há tempos houve no sul da Espanha, na Andaluzia, num local chamado Ejido, umas manifestações de racismo tremendas, de xenofobia tremendas. Pilar, que é jornalista, foi lá, e é testemunha daquilo que aconteceu. Em que gente que vive ali, que teve que imigrar— por isso é que eu falei primeiro da má memória—, espanhóis andaluzos, que viviam miseravelmente, e que por isso tiveram de imigrar, e que ganharam a sua vida com as mudanças das circunstâncias económicas, dos processos de cultivo e tudo mais, tornaram praticamente a mão de obra, dá vontade de dizer [mão de obra] escrava, os marroquinos que vinham do norte da África, quer dizer, os pais deles, ou os avós deles, tinham sido escravos de certo modo, tinham sido mal tratados, desprezados, humilhados em França, em Luxemburgo, em toda a parte por onde andaram. A má memória,

agora já somos ricos, no fundo é isso, agora já somos ricos. Portanto, não importa nada que tratemos os outros como nos trataram, não a nós, mas aos que vieram antes de nós, pais ou avós. E este é o ser humano. Por isso que eu, há um bocado, dizia que se desaparecêssemos todos, não faríamos falta nenhuma.

Pergunta: do público: Recentemente o senhor escreveu uma carta que foi lida no encerramento do Forum de Porto Alegre, na qual o senhor dizia que nenhum partido de esquerda tem uma plataforma tão avançada quanto a Declaração dos Direitos Humanos de 1948. O que é curioso, é que parece que há um certo paradoxo, porque desde o Iluminismo as pessoas sempre acham que tudo está avançando, tudo está melhorando, então, a tecnologia, a economia e o modo de produção. Ao mesmo tempo, moralmente, talvez hoje a gente seja muito mais atrasados do que eram nossos avós, por exemplo. O senhor acha que este paradoxo, ele vem de onde? Para usar aquela categoria de análise de Trotsky, o senhor acha que a gente está entrando na era da barbárie?

JS: Bom, eu sinceramente creio que nunca saímos da era da barbárie. Já agora cito o que já citei aqui. O Conrad Lawrence dizia que tinha descoberto o elo entre o macaco e o ser humano. E que esse elo, somos nós. Portanto, já não somos macacos, mas ainda não somos seres humanos. Portanto, continuamos ainda na era da barbárie. O problema dos Direitos Humanos, na minha opinião, é dos partidos, e agora falo em particular dos partidos de esquerda, porque os de direita não se preocupam com estas coisas. Se dissessem assim, a partir de hoje, o nosso documento político é simplesmente a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Não vale a pena fazer outras propostas, porque de certo modo está tudo aqui, pelo menos como projecto. Mas houve um processo ao longo de todos esses anos, digamos não de desvirtuação dos direitos humanos, mas de uma espécie de revolução dos direitos humanos. Duma revolução dos direitos humanos aos direitos políticos. Os direitos humanos são trinta. Na Declaração Universal dos Direitos Humanos assinada em 10 de Dezembro de 1948 em Nova York são trinta. E basta consultá-los, basta ver, realmente cobrem, de uma maneira bastante completa, enfim, aquilo que eu chamaria da possibilidade da dignidade humana. A dignidade humana efectivamente representada em todos os planos, materialmente, espiritualmente, de todos os modos, está ali. Mas reduziram-se os direitos humanos. A propaganda interessada nisso, reduziu os direitos

à liberdade de expressão, liberdade de formação de partido político, liberdade disto. Quer dizer, quatro ou cinco direitos, que são fundamentais, evidentemente, mas pondo de parte, ignorando totalmente, e até contrariando todos os restantes. E nós, quando se comemoraram os cinquenta anos dos Direitos Humanos em 1998, foi uma festa. Todo mundo, universidade, televisões, rádio, tudo isso, seminários, congressos, foi uma coisa absolutamente extraordinária. Quer dizer, o mundo todo estava interessadíssimo nos direitos humanos. No ano seguinte, nada. E no ano seguinte, nada. Há esperanças, bastante fundadas para que quando se comemore o centenário, haja outra vez uma grande festa. Mas aqui eu tenho que dizer, a culpa temos nós. A culpa temos nós, e não vale a pena ir à procura dos responsáveis porque os responsáveis, neste sentido de que a responsabilidade é partilhada, há uma parte grande, séria de responsabilidade que é nossa. Se permitem que eu recorde algo pessoal, quando no dia 10 de Dezembro de 1998, em Estocolmo, me entregaram o Premio Nobel, o meu pequeno discurso de agradecimento. Há dois discursos, um no dia 7 de Dezembro—porque estas datas são fixas sempre—no dia 7 de Dezembro que é uma leitura na academia sueca, em que o autor fala a princípio da sua obra, e depois no banquete, no grande banquete, mil e duzentas pessoas ou mais, um banquete que é absolutamente um espetáculo, no fundo, cada laureado tem três minutos para agradecer. E é rápido, fazem disto uma piada, faz-se humor e tal. Alguns é isto que fazem, e eu aproveitei aqueles três minutos para dizer, comemoram-se hoje os cinquenta anos sobre a assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos, e eu pergunto, como é que estão os direitos humanos? Que responsabilidade têm os governos que não os cumprem? Que responsabilidade temos nós que permitimos que isto aconteça? E etc. etc. Três minutos não dão para muito, mas de qualquer forma deram para isto. Eles todos aplaudiram, mas estava ali representada a grande economia, a grande finança sueca com certeza, europeia também e provavelmente mundial. E acontece que me sentaram a mim neste banquete ao lado da rainha da Suécia que é uma brasileira, parte brasileira, parte alemã, que fala português correctíssimamente, é muito mais inteligente que o rei. E quando eu me sentei, ela inclinou-se para mim e disse estas palavras, enfim, que pelo menos mostram que ela tem sensibilidade, e disse: alguém tinha de o dizer. E calhou portanto de ser eu. Então, eu diria que a grande batalha para este século em que já estamos é a batalha dos direitos humanos. E não vale a pena perdermo-nos porque, de uma certa forma,

isso pode constituir uma espécie de diversão, bem intencionada evidentemente, e nos momentos ecológicos que fazem que no fundo se transformam mais ou quase sempre em seitas, pequenas seitas e quando se desenvolvem pode acontecer o que aconteceu na Alemanha em que os Verdes de repente deixaram de ser Verdes e passaram a ser, não sei de que cor, ainda fazendo política. E de certo modo parece que há uma fatalidade, o ministro dos negócios estrangeiros da Alemanha é Verde. O ministro dos negócios estrangeiros de Israel é socialista. Então, a grande batalha para este século, repito, é a batalha pelos direitos humanos. A batalha pelos direitos humanos, ou se perdem e se se perdem talvez se percam definitivamente, ou pelo menos por muito tempo, ou se ganham, e não se ganharão totalmente evidentemente porque há um problema aí que é o problema do poder que é, quem é que o tem? Até nós cidadãos, o cidadão vota, e voltamos à questão da democracia, e para quê que serve esse voto, para quê que serve esse voto? Quantos votam aqui? Quantos votam lá? E quando votam, é tão simples como isto, eu com o meu voto posso tirar um verme e pôr outro. Agora o meu voto não serve para nada para tirar uma multinacional e pôr em lugar dela uma organização efectivamente democrática. Portanto o que acontece é que o poder se nos tornou inacessível, o poder real tornou-se-nos inacessíveis, quando muito chegarmos ao primeiro ministro do governo tiramos este ou pomos outro, aí o nosso braço não vai mais alto. E o grande dilema, o grande motivo para voltar enfim à luta, seria exactamente os direitos humanos. Creio eu. E oxalá o forum social de Porto Alegre enfim, que procura seu próprio caminho, evidentemente porque reúne-se milhares de organizações, encontre uma plataforma comum. Não é fácil, mas enfim pelo menos até agora evitou-se uma ruptura que também nunca esteve no horizonte mas de qualquer forma há que criar a partir de ali ideias, e, para mim, pelo menos tal como eu entendo tudo isto, há uma coisa que está aí à mão. Que está ali, direitos humanos, a batalha é essa. E se entrarmos nessa batalha toda esta futilidade política, essa frivolidade, essa hipocrisia, tudo isso se desfaz em vento, se desfaz em vento porque temos que perceber que temos que ir ao concreto das coisas. Qual é a situação das pessoas que no caso dos direitos humanos na carta diz que tem o direito a uma educação, ou que tem o direito à assistência hospitalar e farmacêutica? [Pegue] tudo isso e vamos confrontar com as realidades. É que no fundo estamos a nos comportar em relação aos direitos humanos como se comportaram os crentes, falo dos crentes, enfim dos dez mandamentos, todos eles dizendo não faças isso, não

façaś aquilo, e todos eles fazendo todos os dias aquilo, e aquilo, e aqueloutro. Chega um momento em que uma pessoa está cansada de palavras, mas de qualquer forma até para os factos, para fazer as coisas precisamos de [palavras]– o pior é quando ficamos, quando nos alimentamos de palavras, e aos outros damos palavras em vez de darlhes aquilo que eles de facto necessitam.

Anna Santos: Eu queria que você falasse um bocadinho sobre Portugal, nos livros *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *A jangada de Pedra*, e este problema de encontrar a identidade pessoal e nacional que têm os personagens nestes livros.

JS: Ai... identidade. Identidade, que é isso? Em primeiro lugar, que dizemos por identidade nacional? Se há algo que podemos chamar uma identidade nacional suponha-se que é algo que se mantém enfim não fixo mas digamos reconhecível sempre ao longo das épocas. Portanto a identidade nacional do chamado "povo português", enfim sofrendo evidentemente as variações resultantes das mudanças sociais e tecnológicas e ideológicas e tudo isso, mas de qualquer forma reconhece-se ali [algo], que seria a identidade do povo português. Eu creio que simplesmente não existe. Eu não quero dizer que um português não seja reconhecível mesmo quando esteja, quando está, calado. Há um ano e tal, Pilar e eu estávamos em Nova Iorque, andávamos ali por próximo da Village e uma pessoa que estava conosco, uma fotógrafa que vivia ali há muitos anos, vínhamos a conversar, e ela diz "aquelas quatro pessoas que estão ali são portugueses," disse ela. E não tínhamos ouvido falar, não tínhamos ouvido dizer nada. "Que sim, que sim, que não, que não" e tal, e ela foi lá perguntar, não foi perguntar, dirigiu-se directamente a eles falando em português e eles responderam que eram portugueses, portanto parece que são facilmente reconhecíveis. Mas ali havia outra coisa, é que eles eram tão portugueses que ainda vestiam à moda de 1925 ou 1927. O chapéu enfiado pela cabeça abaixo, tudo neles era português, não português de agora, aí é que quero chegar, tal maneira tópicos do português, português tópico. Se devessem levar aquele barrete que se usava antigamente seriam igualmente identificáveis, não pela cara mas, enfim, pelo barrete. Eu acho que não se dá, posso estar eu enganado, admito sempre que estou enganado, acho que não se dá suficiente atenção à questão geracional. Nós dizemos o povo norte-americano, o povo

brasileiro, o povo francês, o povo espanhol, o povo português, o povo... enfim, tudo isso e voltamos a dizer, parece que há alguma coisa chamada povo. O que há são gerações, gerações com interesses próprios, com projectos próprios, ou com total ausência deles, também enfim pode acontecer, mas de certa maneira são o que definem essa geração, não o que define, mas o que caracteriza essa geração. A geração seguinte pode estar inteiramente em desacordo com aquilo. E pode ser outra completamente diferente, então quando nós falamos "o povo português" o povo... há vinte e cinco anos, portanto em 1974 houve uma revolução em Portugal. Em quarenta e oito horas se terminou, acabou com a ditadura de quarenta e oito anos, durante um período depois da revolução em que aquele país foi outro completamente diferente daquele que tinha sido até então, quer dizer alguma coisa irrompeu que estava adormecida e que se levantou. E o quê que vemos hoje? Que o povo português de hoje não tem rigorosamente nada que ver com o povo português de há vinte e cinco ou vinte e seis anos. Não é há séculos e outros séculos, são só vinte e cinco anos, portanto são gerações. É que nos Estados Unidos também se pode falar de gerações que foram outra coisa diferente, algo diferente daquilo que os Estados Unidos é hoje, que o povo dos Estados Unidos é hoje. E em França o grande PCF, o grande partido comunista francês, heróico na resistência, e tudo isso há cinquenta e poucos anos, está reduzido hoje a 3.1%. É esta geração, as pessoas estão hoje vivas, são completamente diferentes dos ideais, para não falar da comuna de Paris, ou da Revolução Francesa, são completamente diferentes. Então, estar à procura de algo comum, no caso concreto, digamos, de França, tínhamos que nos encontrar com uns pertencentes à mesma identidade. Enfim, é uma hipótese. Pessoas ou têm ideias que estão, que se contrapõem às outras ou têm interesse àquilo que estávamos a falar à pouco, dos imigrantes: gente que sofreu as agruras da imigração mais terríveis, a ser obrigados a trabalhar em condições miseráveis, portugueses, espanhóis e tudo isso enquanto que França está ali, dizendo, pois sim, "se queres trabalhar, faz isto, pois nós já não queremos fazer isto". E é o que acontece aqui. E agora, os descendentes desses tratam miseravelmente da mesma maneira miserável os outros que necessitam. Portanto, em primeiro lugar eu creio que há que atender mais ao factor pessoal. Quem são as pessoas? O que elas pensam? Pessoa por pessoa. Pessoa a pessoa. E em lugar de querer meter tudo dentro do mesmo caldeirão, e dizer tudo que está ali dentro é tudo a mesma coisa, vamos à procura não das semelhanças, mas das diferenças. E se encontrarmos as diferenças

talvez sejamos capazes de mudar as semelhanças naquilo que elas tiverem em dúvida aqui . Então, depois nós sabemos que a identidade nacional faz-se muitas vezes à custa de coisas pouco sérias, e como é uma coisa que se chama a tradição, os antepassados, a bandeira, o hino nacional, todas essas coisas que dependem da pessoa que as usa, que não têm valor em si. A bandeira não tem nenhum valor em si. O antepassado mais remoto da bandeira é o útero da vaca no Egipto, que se passeava na ponta de um pau, o útero de uma vaca, numa cerimónia religiosa. Esse é o antepassado das varas e estrelas dos Estados Unidos, ou da bandeira vermelha e verde de Portugal, esse é o antepassado histórico: o útero da vaca. E é a custa disso, põe-se uma marcha militar desfilando aí na rua.

Transcribed by Alessandra Santos and Brent James
Edited by Alessandra Santos and Maria Lopes

"Aqueles Que por Obras Valerosas/ Se Vão da Lei da Morte Libertando": Names, Knowledge and Power in Portuguese Literature from the Renaissance to Saramago

> And out of the ground the LORD God formed every beast of the field, and every fowl of the air; and brought them unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof. And Adam gave names to all cattle, and to the fowl of the air, and to every beast of the field.[1]

With these words the book of Genesis describes in allegorical terms the early attempts of human beings to control the world in which they lived, summing up the reality that the world as an undivided whole is too much for the human mind to cope with, and that, even if the Tower of Babel later in Genesis indicates the limitations and confused nature of human language, at the same time we undoubtedly need names: without them we cannot measure, we cannot conquer, we cannot develop. Language is as essential to human life as the air we breathe, for without it we would not be humans in the fullest sense of the word.

My intention in the present paper is to trace some examples of the exploration of this question of the relation amongst names, knowledge and power in Portuguese literature from the Renaissance to the present day. In order to do so I will make reference to texts spanning a period of approximately four hundred years, with my principal focus being on the nineteenth-century dramatist Almeida Garrett and the three Portuguese writers best known to English-speaking audiences: the sixteenth-century epic poet Luís de Camões, the early twentieth-century modernist poet Fernando Pessoa; and the contemporary novelist, José Saramago, winner of the Nobel Prize for Literature in 1998, whose novel *Todos os Nomes* will, I suggest, help us to cast a new light on this traditional association of concepts.

The basic idea outlined above, that of the association of knowledge of others with the exercise of power over them, is a recurrent one throughout the Western tradition: in Book IX of Homer's *Odyssey*, for example, Odysseus outwits the Cyclops who impedes his progress by

telling him that his name is Noman. When he then blinds the one-eyed monster and leads his men out of the cave where Polyphemus has kept them prisoner, the Cyclops calls in vain for assistance from his fellows, declaring that Noman has blinded him, a statement which, of course, allows Odysseus to continue unimpeded on his way, having conquered his more powerful enemy by cunning, and specifically by the exercise of language.[2] In this way humans can overcome seemingly insurmountable obstacles, and it is language which thus distinguishes us from the beasts of the field and the fowl of the air mentioned in Genesis.

Elsewhere, in Wagner's opera *Lohengrin* the heroine Elsa destroys her own happiness by breaking her promise never to seek to discover the identity of her white knight (Lohengrin himself), whose power as a Knight of the Holy Grail depends on his anonymity. She then loses him forever, in an opera which gives (admittedly somewhat unconvincing) expression to the notion that true virtue lies in performing saintly acts for their own sake and not for any gratitude or favours received in return (an idea given expression in a Portuguese context by the eighteenth-century preacher Padre Antônio Vieira).[3] Similarly, in the fairytale by the Brothers Grimm, the sinister Rumpelstiltskin loses his magical power over the miller's daughter when she discovers his name.[4] In fact, the Rumpelstiltskin story bears clear structural relations to the Faustian tale of humans entering into foolish pacts with the Devil,[5] so that what unites all of these texts is the sense of the unknown as a mysterious and threatening power which needs to be conquered if we are to live in anything more than the type of state of permanent fear which is apparent in Saramago's dystopian fiction *Ensaio sobre a Cegueira* (a text which will be discussed later in this paper).

Since Portugal is a country with a proud history of overseas exploration, it is no surprise that both the encounter with the unfamiliar and the power of naming should be recurrent themes in its literature. The epic poem *Os Lusíadas*, by Portugal's national poet Camões, is a celebration of the discovery of the sea route to India carried out by the explorer Vasco da Gama in 1497-98, and this work (in common with many other texts of the period) reveals the Portuguese navigators in constant search of new life and new civilizations, reflected in a narration which combines a high degree of historical accuracy with some degree of fantasy and dramatic effect.[6] In view of the poet's conscious imitation of classical models such as Homer's *Odyssey* and Virgil's *Aeneid*, it should come as no surprise to discover an episode in this poem which parallels Odysseus' encounter with the Cyclops mentioned

above: this is the famous episode of Adamastor, who blocks the path of the travellers to the fulfillment of their destiny in Canto V of the poem. At first this giant rock – for Adamastor is, in reality, a monstrous anthropomorphization of the Cape of Good Hope – strikes fear into the heart of da Gama and his men:

Tão temerosa vinha e carregada,
Que pôs nos corações um grande medo;
Bramindo, o negro mar, de longe brada
Como se desse em vão nalgum rochedo.
"Ó Potestade (disse) sublimada:
Que ameaço divino, ou que segredo
Este clima e este mar nos apresenta,
Que mor cousa parece que tormenta?"

Não acabava, quando hũa figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

Tão grande era de membros, que bem posso
Certificar-te, que este era o segundo
De Rodes estranhíssimo Colosso,
Que um dos sete milagres foi do mundo:
Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo:
Arrepiam-se as carnes e o cabelo
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo. (V, 38-40)

Within the terms of Camões' fictional presentation of the incident, this giant possesses a mysterious knowledge of the sailors who have taken up the challenge of the oceans and then goes on for another seven stanzas (V, 42-48) to foretell the sad fate which awaits future Portuguese sailors of these waters, clearly attempting to dissuade da Gama from his enterprise. In his presentation of this episode Camões combines two separate motifs of the classical epic: the challenge pre-

sented to the hero to prove his valour and worth by overcoming a seemingly invincible foe, and the prophecy of his nation's future. However it should be noted that this latter motif is presented here in a negative tone which contrasts with the later revelation of Portuguese achievements in India and beyond, as given to da Gama by Venus on the Island of Love in the final Canto of the poem. More particularly, however, it should also be noted that this passage recalls the dire remarks made by the Velho do Restelo, who attempts to dissuade the Portuguese from even setting forth from Lisbon in Canto IV of the poem. The following are Adamastor's opening remarks to Vasco da Gama:

> E disse: "Ó gente ousada, mais que quantas
> No mundo cometeram grandes cousas,
> Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
> E por trabalhos vãos nunca repousas,
> Pois os vedados términos quebrantas,
> E navegar meus longos mares ousas,
> Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
> Nunca arados d'estranho ou próprio lenho:
>
> Pois vens ver os segredos escondidos
> Da natureza e do húmido elemento,
> A nenhum grande humano concedidos
> De nobre ou de imortal merecimento,
> Ouve os danos de mi, que apercebidos
> Estão a teu sobejo atrevimento,
> Por todo o largo mar e pola terra,
> Que ainda hás de sojugar com dura guerra.
>
> Sabe que quantas naus esta viagem
> Que tu fazes, fizerem, de atrevidas,
> Inimiga terão esta paragem,
> Com ventos e tormentas desmedidas!
> E da primeira armada, que passagem
> Fizer por estas ondas insofridas,
> Eu farei de improviso tal castigo,
> Que seja mor o dano que o perigo! (V, 41-43)

The following are the comments of the Velho do Restelo:

> Oh! Maldito o primeiro que no mundo,

Nas ondas velas pôs em seco lenho!
Dino da eterna pena do Profundo,
Se é justa a justa lei que sigo e tenho!
Nunca juízo algum, alto e profundo,
Nem cítara sonora, ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória!

Trouxe o filho de Jápeto do Céu
O fogo que ajuntou ao peito humano,
Fogo que o mundo em armas acendeu,
Em mortes, em desonras (grande engano!).
Quanto milhor nos fora, Prometeu,
E quanto pera o mundo menos dano,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos, que a movera!

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitetor co filho, dando,
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando,
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana gèração.
Mísera sorte! Estranha condição! (IV, 102-04)

One notes in particular here that the allusion to desecration made by Adamastor in V, 42 recalls the Old Man's references to such noted classical figures as Prometheus and Daedalus who were punished for trying to reach above their allotted station in life. Adamastor's prophecy, then, essentially amounts to a warning to the Portuguese that a similar fate lies in store for them if they continue in their bold attempts to achieve what has been beyond the reach of previous travellers.

Yet it is precisely this quality of ambition – even with its attendant risk of hybris – which is the defining quality of the Portuguese in the poem, and significantly it is this same quality which allows da Gama and his men to continue their journey, as the captain makes a direct challenge to the giant to identify himself:

Mais ia por diante o monstro horrendo

Dizendo nossos Fados, quando, alçado
Lhe disse eu: "Quem és tu? Que esse estupendo
Corpo, certo, me tem maravilhado!"
A boca e os olhos negros retorcendo
E, dando um espantoso e grande brado,
Me respondeu, com voz pesada e amara,
Como quem da pergunta lhe pesara:... (V, 49)

It is particularly important to notice that da Gama interrupts Adamastor in the middle of his litany, effectively telling the giant that the Portuguese intend to sail on, undaunted by the prospect of future losses. When the giant then "...com voz pesada e amara,/ Como quem da pergunta lhe pesara" has to tell his own story to da Gama, he effectively no longer has the advantage of the Portuguese, and the sailors continue on their way, with the only concession to the giant's tirade being a vain plea to God "que removesse os duros/ Casos, que Adamastor contou futuros" (V, 60), a phrasing reminiscent of Christ's request in the Garden of Gethsemane "If it be thy will, let this cup pass from me",[7] made in the full knowledge that it must be so and that the gains to be had will outweigh the terrible price to be paid.

As Quint points out,[8] the Adamastor episode does not stand alone in the text, but in fact echoes two passages which immediately precede it: one, the description of a natural phenomenon unknown to European science in the early Renaissance, the water spout which (quite understandably) terrifies and amazes the Portuguese sailors (V, 17-23); and, secondly, the semi-comic incident involving the sailor Veloso (V, 27-36). It is episodes such as this latter one (along with the derogatory language used to refer to Muslims in the poem) which can undoubtedly cause difficulties for the contemporary reader in an era of multiculturalism and political correctness.

Quint goes on to observe that all three of these episodes in Canto V are united by a vision of the colour black in people or things which constitute a certain degree of threat to the Portuguese (here in that Veloso nearly loses his life to the natives whom he encounters).[9] The same critic also points out that this episode is further associated with the encounter with Adamastor by the scathing comparison of the first black man to Polyphemus, the name of Homer's Cyclops, ("Selvagem mais que o bruto Polifemo"; V, 28). One of the striking features of *Os Lusíadas*, as has been pointed out by the poem's most recent English translator, is its reproduction of the excitement and newness of discov-

ery,[10] and the repeated emphasis on the blackness of the Africans ("Vejo um estranho vir, de pele preta," and "Todos nus e da cor da escura treva"; V, 27 and 30 respectively) should therefore perhaps be accounted for in those terms rather than in the more cynical way in which such a description might be viewed in a contemporary work.

Yet this fact cannot in itself account for the apparent Eurocentrism of the passage as a whole, with its expression of superiority over a "selvagem" who is unable to appreciate the precious stones set in front of him by da Gama (V, 28). Before we leap to any condemnation of the ethos of the poem, however, it is worth noting the continuation of this incident, where the captain somewhat recklessly allows Veloso to venture into the unknown and make the acquaintance of the Africans on his own, with consequences that nearly result in his death and the threat of an ambush to be mounted on the Portuguese. What we see here, in fact, is the tables being turned on the Portuguese, who throughout the rest of the poem are the discoverers, but who here – through the figure of Veloso in his solitary expedition – effectively become the discovered.

The inability of either party in this encounter to communicate with the other ("Nem ele entende a nós, nem nós a ele"; V, 28) results inevitably in the use of force in a way which leaves several of the Africans dead and wounded (V, 33) but, more ominously, it also prefigures later conflict and European exploitation of the continent. Veloso's attempt here to act the superior scholar without a proper introduction fails dismally, and the moral for a Renaissance scholar such as Camões seems to be not only the need for measuring and describing but also the need to be able to identify the other and set up a true dialogue with him/her (even if this is within the context of giving primacy to European Christian ideals over all others). Without this ability literally to comprehend Africa, Portuguese dominion over the continent will, indeed, be doomed to be exclusively the type of dire fate foretold by Adamastor in the subsequent episode explored above, and the African will remain on the outside of the new trading order, forever perceived as a "selvagem" with no understanding of Western values (a term which can be understood both literally and metaphorically here). The protocapitalist order conceived of by Camões requires there to be someone with whom business can be done, and when the Portuguese do not find this market in Africa, they move on instead towards India.[11] However, where neither the European nor the non-European can name one another and address one another the only language left to make con-

tact with is that of warfare, a theme taken up in our own time by writers such as the contemporary novelist Lídia Jorge, to whom I shall make brief reference at the end of the present paper.

Moving on to the drama *Frei Luís de Sousa* by the nineteenth-century Romantic Almeida Garrett, the question of names becomes prominent once again in the figure of the mysterious Romeiro, whose unexpected return to Portugal disrupts the apparently settled marital life of Manuel de Sousa and his wife Madalena. While the play reaches its thematic climax with the death of Maria in Act Three, its dramatic climax is surely located rather at the end of Act Two, when the pilgrim is asked who he is, and his reply is a melodramatic exclamation of the one word "Ninguém", accompanied by the gesture of pointing at the portrait on the wall of Madalena's first husband, D. João de Portugal, believed killed at the battle of Alcácer-Quibir some twenty years earlier (Garrett 99). The remainder of the play then documents the tragic collapse of a family whose comfortable life has been based on an unwitting lie, the belief that Madalena was free to marry Manuel and have children by him, when in fact she was not.

It may appear at first that this scene depends on a simple repetition of Odysseus' exploitation of the word "Noman" to outwit the Cyclops, but here with a negative outcome rather than a positive one. Such an interpretation would, however, underestimate the subtlety of what is at stake here. For in reality none of the characters on stage is in any real doubt as to who Romeiro is, and his use of the word "ninguém" is, in fact, an ironic reproach to Madalena for her lack of faith in her husband who has returned to his native land - like a latter-day Ulysses, in an allusion to another section of the *Odyssey* - expecting to find a welcome in what once was his own home. In fact his act of pointing to the portrait makes his identity abundantly clear, and any lingering doubts that the audience might still have are removed in Act Three, Scene Seven, when D. João, falsely believing that Madalena's cries for her husband and her love refer to him, is all set to go to her until, like Orpheus looking over his shoulder to see Euridice, he sees her snatched away from him forever as she adds the name "Manuel" to her pleas, thus indicating that, regardless of the legalities of her situation, it is her second husband who lives in her heart (Garrett 127).

The power which Romeiro's adoption of the name "Ninguém" suggests here is therefore entirely illusory. A closer analysis of the play reveals that, in fact, even after Romeiro's intrusion all is not lost, for the final outcome of the play is really determined by the cold-hearted

rejection of Madalena by Manuel and by the refusal of the couple to place the needs of their daughter Maria above their own urge towards penitence for what surely was an understandable sin. Maria's death-scene is perhaps the most powerful expression of resentment at injustice in Portuguese literature since Camões' depiction of Inês de Castro before her execution in Canto III of *Os Lusíadas*, as the dying daughter rails at a family and a country more interested in observing religious practices than in aiding the living:

> Quero-me esconder aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua – aqui diante de toda esta gente: 'Essa filha é a filha do crime e do pecado!' Não sou; dize, meu pai, não sou… dize a essa gente toda, dize que não sou… (*Vai para Madalena*) Pobre mãe! Tu não podes… coitada!… não tens ânimo… Nunca mentiste?… Pois mente agora para salvar a honra de tua filha, para que lhe não tirem o nome de seu pai… Não queres? Tu também não, pai? Não querem. E eu hei-de morrer assim… e ele vem aí... (Garrett 136-37)

The "he" referred to at the end of this speech is, of course, Romeiro, who, on realising the havoc caused by his return, has asked his former man-servant Telmo to lie and tell the others that he was an impostor, in a vain attempt to return things to the way they once were. The reality, however, is that, even if he were not who he claimed to be, the damage has already been done by the response of others to the situation, and it is they who have effectively condemned Maria to her death, a truth hinted at in Act Two, Scenes Four and Five by Manuel's foolish decision to take his daughter to the plague-ridden city of Lisbon in spite of Madalena's forebodings to the contrary (Garrett 71-79).

Nonetheless there remains a truth in the name which Romeiro adopts, in that the sense of the word "Ninguém" changes in Act Three, as he realizes that the real anonymity lies not in the face which he presents to others (as it did in Odysseus' deception of the Cyclops) but instead inside himself. In Act Three, Scene Four Telmo repeats the question which he had asked Romeiro at the end of Act Two, asking him once more to identify himself, and he receives the reply "Ninguém, Telmo; ninguém se nem já tu me conheces!" (Garrett 120). It is after this that he first asks Telmo to deny him, which constitutes an ironic reversal of Peter's denial of Christ after his crucifixion, as in this context it would be an entirely justifiable action.[12] For Romeiro now effec-

tively recognises that he cannot return to Portugal as if nothing had happened in the twenty years of his absence, and he must accept that he no longer is who he once was, and that this 'Don Juan of Portugal' cannot return to conquer and control at will, as he had naïvely expected to do. In essence, for Garrett, undoubtedly preoccupied by the Sebastianic overtones surrounding D. Miguel's claim to the Portuguese throne in the constitutional and dynastic upheavals of Portugal in the mid-nineteenth century,[13] any claims by the past to control the present must be banished by a country which should be strong enough to move forward and willingly acknowledge affairs as they actually are, and not as one might wish them to be. It is the past which is Garrett's Adamastor, and on this occasion da Gama's descendents do not have the courage to face up to its challenge: it is striking that in the whole of Act Three, even after Romeiro's confirmation of their fears as to his identity, not one of the major characters has the courage to mention his name. Until they do so, and until they acknowledge, as Romeiro himself has the courage to do, that he died "no dia em que sua mulher disse que ele morrera" (Garrett 125), Portugal will remain haunted by the ghosts of a past which holds the country captive in the present.

Of course, no discussion of names in Portuguese literature would be complete without at least some acknowledgement of that poet of many names, Fernando Pessoa, who not only wrote his work under a variety of guises, but who attempted to actually become a different poet with each new name adopted. However his concern with names also extends to the actual content of his poetry itself. Written under the poet's real name, the sonnet "Emissário de um rei desconhecido" (poem XIII in the poet's *Passos da Cruz*) expresses the poet's awareness of his alternating points of view regarding his own identity and the purpose of his own existence, to the point where he seems to desire the absorption of his own self into a greater being such as God (although not necessarily to be identified with Him), in order to remove the pain of an existence which is separated from the wider world by the consciousness of the intellect: "Minha missão será a esquecer".[14] In saying this, Pessoa is effectively expressing the desire to become something more like the etymological meaning of his surname, that of a mere mask, which covers up the anonymous and entirely adaptable actor within.

Perhaps more tellingly in the current context, however, the poetry written by Pessoa under the name Caeiro proclaims the poetic persona's strong resemblance to the role allocated to Adam in the passage quoted from Genesis at the start of this paper, as is illustrated by

reference to Poem 5 from *O Guardador de Rebanhos* ("Há metafísica bastante em não pensar em nada"):

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar.[15]

However this poem also goes beyond Genesis in suggesting that the poetic persona's mastery over "flores e árvores e montes e sol e luar" becomes an alternative way of communing with the divine as an equal rather than merely as a means of serving it. It is this type of apparent total mastery over his environment which allows Caeiro symbolically to make a definitive return to Eden and thus to become the "mestre" of the other major heteronyms Reis and Campos, who would willingly trade places with him, for Caeiro knows exactly who he is and is fully content with that identity.

But it is surely this very mastery which is ultimately problematic in Caeiro. For not only does the implicit allusion to Genesis referred to above - along with many other apparent references in his work to problematic issues in philosophy, epistemology and linguistics - give the lie to Pessoa's projection of this heteronym as a simple, natural, unschooled dweller in the bosom of Mother Nature, but his whole philosophy rests ultimately on a premise espoused by another of the heteronyms, Ricardo Reis, in one of his less pessimistic moments, namely that there is no gap between human perception and reality:

Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,
O que me dás. Dás-mo. Tanto me basta.
Já que o não sou por tempo,
Seja eu jovem por erro.
Pouco os deuses nos dão, e o pouco é falso.
Porém, se o dão, falso que seja, a dádiva
É verdadeira. Aceito,
Cerro olhos: é bastante.
Que mais quero?[16]

Caeiro's form is false: the logical conclusion to his total acceptance of the lot given to him by Reis' gods would ultimately render him a mere object of perception along with the unconscious flowers

and trees and hills and sun and moon, and no more able to name himself than to name them. In other words, he would cease to exist as a separate being in any meaningful way.[17]

Much more convincing, in spite of his extreme pessimism and his ultimately depressing outlook, is the other major heteronym, Álvaro de Campos, described by one of his translators, Richard Zenith, as the "jaded sensationalist"[18], who is reluctant to identify himself on the grounds that there is no "me" to be labelled, as is suggested by the poem "Lisbon Revisited (1926)", where the poet ends up dividing the world (and himself) into separate chunks, so many, in fact, that he no longer has enough names for each different self imagined:

> Outra vez te revejo,
> Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
> Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
> Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
> E aqui tornei a voltar, e a voltar
> E aqui de novo tornei a voltar?
> Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
> Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
> Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?[19]

By contrast with Caeiro, whose philosophy is based on the essential unity of the universe, then, Campos' world is one divided to the point of disintegration.

In the case of the novel *Memorial do Convento* by the Nobel Laureate José Saramago, one can see once again the repetition of the motif familiar from Homer and the story of Rumpelstiltskin, for Blimunda's bold opening line when she first meets Baltasar constitutes a symbolic possession of him:

> ... depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (Saramago, *Memorial* 53)

This questioning prefigures a life together in which the two will become as one and which culminates with the female character seeing her long-term lover at the moment of his execution by the Inquisition

and taking possession of his will unto herself, "se à terra pertencia e a Blimunda" (Saramago, *Memorial* 357). In *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, part of the problem for the main female character, Lídia, lies in that, in her growing relationship with Saramago's fictional recreation of Pessoa's neo-classical heteronym, it is never clear whether the man with whom she sleeps is the rigidly hierarchical Reis or someone more like the spontaneous Caeiro, for there are moments in the text when he behaves towards her more as an equal[20] and less in the role of social and intellectual superior which he chooses to adopt towards her in his moments of self-awareness. In the end, while she refuses to conform to the passive stereotype prepared for her in the famous poem "Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio"[21], he proves an elusive and frustrating partner to her, and her final abandonment of him to bring up their child on her own represents his failure to find an identity for himself as much as any neglect of her.

It is in Saramago's more recent novels, however, that the related issues of names, knowledge and power become particularly prominent, as in *Ensaio sobre a Cegueira* and *Todos os Nomes* the characters are mostly referred to by their functions or by reference to their personal appearance rather than by personal names. In *Ensaio sobre a Cegueira*, in fact, I would suggest that this anonymity of the characters is more than simply an allegorical aspect of the narratorial technique adopted and that it actually forms a vital component of the author's basic conception of the work. For it is striking that the protagonists are struck down by a white blindness and not the traditional blackness associated with this incapacity, thus suggesting - since white is the visual impression created by the combination of all colours together - that it is not that the characters do not see enough but that they actually see too much. The basic problem in this work is that the whole population loses sight of one another as meaningful and worthy individuals, and therefore not only does the narrator describe them as nothing more than "a mulher do médico", "a rapariga dos óculos escuros", etc., but even notable artists, such as Picasso and Van Gogh, and some of the most prominent icons of Christianity are reduced to physical descriptions, having apparently been erased from general consciousness in terms of their significance (Saramago, *Ensaio* 130-31 and 301 respectively). In common with Pessoa's Álvaro de Campos in "Lisbon Revisited (1926)", then, there is a danger here of excessive vision, which can no longer recognize essentials.[22]

However, even if the characters in the novel - including the nar-

rator himself - are having to operate with limited control or understanding of the events taking place around them, it is important to notice in these two scenes the human content of the images described, particularly those in the Church, many of which stress suffering. The name of God (which is exploited in critical terms in Saramago's 1993 drama *In Nomine Dei*, where different Christian factions in sixteenth-century Germany commit horrendous atrocities against one another, each in the name of its own version of revealed religious truth) no longer matters: what matters instead is the expression which these images give to the situation in which the characters find themselves. The figures of Jesus and the saints may have been blinded in recognition of their short-term failure to save the city from its ever-deepening, self-inflicted cycle of despair, but the combination of the very human emotions of love, hope and empathy which they are capable of expressing takes on new significance when they are observed at the height of this nightmarish plague. In this moment, and in the ever more enlightening discussions amongst the principal characters which recur throughout the latter chapters of the novel, it is a sense of shared humanity which is rediscovered, and, while the characters remain unnamed up until the very end of the narrative, the novel ends with a tentative sense that a deeper rediscovery of the other may yet take place, as represented most prominently by the unlikely but prospering love-relationship between the old man with the black eyepatch and the girl with dark glasses.

Similarly to *Ensaio sobre a Cegueira*, in *Todos os Nomes* - a title which explicitly invites consideration of the issues at the heart of the present paper - it is ironic that only one character is actually given a name at all, and that that name is a simple and unremarkable given name, Senhor José.[23] Yet there is no shortage of names in reality here (as opposed to their paucity in the voice of the narrator), for Senhor José works in the Central Registry of Births, Marriages and Deaths, a labyrinthine archive packed from floor to ceiling with papers outlining the biographical data relating to every citizen that there is or ever has been in this unnamed contemporary society. Over this immense mass of information there presides the apparently godlike figure of the Registrar, who is said to know by heart "todos os nomes que existem ou existiram, todos os nomes e todos os apelidos" (Saramago, *Todos os Nomes* 62), a concept which reminds us of both Borges' Funes, el memorioso and George Orwell's Big Brother. Set against this figure, the modest Senhor José and all other ordinary citizens seem minor play-

ers in the game of life.

Yet, as so often happen in Saramago's fiction, the dark clouds which appear to threaten in the early part of this novel turn out to be a blessing in disguise, for, when Senhor José sets about his search in earnest for the woman whose file he accidentally removed from the archives, his failure to find her leads him to a realization of much greater truths than those which he would have discovered by simply finding out a few more biographical facts concerning her. He does discover something of her family's history from her former downstairs neighbour; he speaks briefly to the parents of the woman whom he seeks after he discovers that she is now dead; he manages to pay a brief visit to her home; and, eerily, he even hears her voice, when her answering machine responds to a call during his visit. But the key moment in awakening Senhor José from the alienated, semi-anonymous existence which he has been living is his visit to the cemetery, where a mysterious and unsettling shepherd informs him that the woman whom he has sought does not, in fact, lie beneath the gravestone which he has just identified as hers, for this shepherd regularly and willfully swaps around the markers which have been placed on the graves by the cemetery employees (Saramago, *Todos os Nomes* 240).

Senhor José's orderly spirit is shocked by this misdeed (Saramago, *Todos os Nomes* 240), which constitutes a mischievous appropriation and adaptation of the motif of Penelope's continual deconstruction of her own tapestry in Homer's *Odyssey*, but he eventually has to accept the truth of the shepherd's reminder to him that it is the living who matter and not the dead (Saramago, *Todos os Nomes* 240). Yet this does not constitute an abandonment of those who have passed on, merely a recognition that whatever worth they continue to possess must be measured in terms of how their memory can contribute to the living. Senhor José's strange experiences in this novel lead the apparently omnipotent and omniscient figure of the Registrar to step down from his quasi-divine pedestal and to change the practices of his office by accepting that the files of the dead should no longer be separated from those of the living (Saramago, *Todos os Nomes* 209-10): even if it no longer matters which of all the names we apply to any given corpse, what matters is who these people were, what they learnt, and what they in turn can teach us.

After the terrible Lisbon earthquake of 1755, which killed thousands and caused profound shockwaves to spread throughout European culture, the Portuguese statesman the Marquês de Pombal - who

was put in charge of the city's recovery from tragedy and trauma - is believed to have declared that the task facing the capital was to "enterrar or mortos e cuidar dos vivos". In practical terms, this was surely sound advice (which is given ironic echoes by Saramago in both *A Jangada de Pedra* and *Memorial do Convento*[24]). In terms of what we can learn from the past, however, Senhor José's imitation of Orpheus at the end of *Todos os Nomes*, when he symbolically descends into the underworld of the back room of the Registry to retrieve from the archive of the dead the documents relating to the unknown woman who has given new meaning to his life reminds us that the obscure reaches of our past still have much to teach us.[25] This anonymous woman in this unnamed city thus joins the ranks of other ordinary citizens in Saramago's novels who emerge from the anonymity of history to remind us of our need and our obligation to be all that we can be in our own time: the Alentejan peasant João Mau-Tempo, who fights doggedly for his rights in *Levantado do Chão* but who - like Moses in Exodus - dies just before Portugal enters the Promised Land of the 1974 Revolution; the forced labourers hauling a giant stone from Pêro Pinheiro to Mafra in *Memorial do Convento*, who address the reader in a series of direct, quase-Brechtian monologues to tell us the individual life-stories hiding behind the names obscured by historical accounts which tells us merely that the great convent at Mafra was built by King João V (Saramago, *Memorial* 233-37); the Lídia of *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, who questions the rise of Fascism in the face of the indifference of her more cultured and educated lover; and the Mogueime of *História do Cerco de Lisboa*, who insists that the foundation of the twelfth-century kingdom of Portugal must be carried out in terms of a very modern conception of social justice rather than in a way which will favour the rich and subjugate the poor, even as their country is apparently being "liberated" from the Moors (Saramago, *História* 342).

Under the name of Ricardo Reis, Fernando Pessoa wrote that "Vivem em nós inúmeros".[26] However, even as the heteronym Reis effectively seeks within this poem to establish an unchanging persona as a writer, unaffected by the vicissitudes of everyday life ("Nada ditam/ A Quem me sei: eu 'screvo"[27]), what Pessoa implicitly recognises at the same time is that, regardless of whichever of all the names he uses to describe his poetic voice - Reis, Campos, Caeiro, Soares, Search or Pessoa himself -, we are all inexhaustible, ever-changing, indefinable beings, in a dynamic and not in a static sense. None of us can therefore simply be known once and once only in the sense in which the Raimundo

Silva of *História do Cerco de Lisboa* suddenly realizes that he knows virtually nothing about the personal life of his long-term housekeeper (Saramago, *História* 90-91). It is this same realisation which becomes Senhor José's real discovery in *Todos os Nomes*, that any name (even one's own) masks an ever-changing self which must be continually rediscovered, and that, even if knowledge of a name grants a certain degree of authority over others, that can only be a beginning and not an end, as he is reminded by the old woman whose apartment he visits twice in the course of his quest:

> E pensou que, nesse momento, quando a tivesse, enfim, na sua frente, saberia dela tanto como no dia em que tomou a decisão de a procurar, isto é, nada, que se pretendesse saber quem ela realmente era teria de começar a procurá-la outra vez e que a partir daí poderia ser muito mais difícil... (Saramago, *Todos os Nomes* 198).

Returning to Camões, therefore, while da Gama's bold challenge to Adamastor allows him to overcome the threat posed by the giant on his own voyage, the dire prophecies made to the Portuguese indicate that each succeeding generation must reacquaint itself anew with the seas and the lands and the risks described in *Os Lusíadas*. Equally, Veloso's amateurish attempt to dip casually into the lives of the black people whom he meets on the African strand is the genuine downside of Portuguese imperial tradition. This incident might, in fact, be profitably viewed in the context of Lídia Jorge's novel about the Portuguese colonial war in Africa, *A Costa dos Murmúrios*, where black servants of privileged Portuguese military officers are named after Portuguese wines such as 'Dão' and 'Mateus Rosé' (Jorge 122), thus dehumanising them as part of a process which eventually leads to the Portuguese massacre of thousands of innocent Africans. This is an Empire which imposes its own definition of 'civilisation' on Africa but which never entered into significant dialogue with the other whom it encountered during the course of five centuries on that continent. The boldness of da Gama in facing Adamastor head-on was betrayed by subsequent generations who gave euphemistic names such as "províncias de ultramar" to colonial possessions whose inexhaustible depths they never really explored.[28] In the end, then, the power to give names is not as great or as arbitrary as we may have thought, for, if we use linguistic terminology to account for the names given to the servants

in Lídia Jorge's novel, without a real reflection of the signified, the signifier itself is merely sound and nothing more, part of the murmurs of history which give this novel its title and which its protagonist Eva Lopo seems to suggest we cannot afford to forget even as these memories recede into the mists of time (Jorge 259). After all, as the fairy tale reminds us, the miller's daughter would not have been able to save her baby if she had not given the correct name to Rumpelstiltskin.

David G. Frier
Univesity of Leeds

Notes

[1] Genesis 2.19-20. I have used the King James (Authorized) version of the Bible.

[2] Rieu discusses this point in linguistic terms: "The Greek for 'no one' is *me tis*, but run together as *metis* it means 'wily scheme, resourcefulness'. Odysseus laughs to himself because *metis* (no one/resourcefulness) has foiled the Cyclops" (Rieu 136, footnote). The episode of the Cyclops is recounted at Rieu 135-40.

[3] See Courteau 11.

[4] This story is, in fact, one of many which follow a common pattern in Northern and Central European folktales; many of these tales have been collected (under the heading of "The Tale of the Helper") by D.L. Ashliman at the following website: http://www.pitt.edu/~dash/type0500.html#rumpelstiltskin. Ashliman attributes his version of the Rumpelstiltskin story to Jacob and Wilhelm Grimm's *Kinder- und Hausmärchen* of 1812.

[5] In some of the alternative versions of the story of Rumpelstiltskin, the mysterious "helper" is directly identified with the Devil himself (see, for example, the German tale "Mistress Beautiful", or the Scottish variant on the theme, "Whuppity Stoorie", which are also reproduced at Ashliman's website).

[6] For details of Camões' reliance on documented sources for details of Vasco da Gama's voyages, see Ramos' edition of *Os Lusíadas*, which lists likely historical sources for the episodes described at the start of the notes on each Canto of the text. All quotations from the text of the poem will also be based on this edition; references to the text will be made by the number of the relevant Canto followed by the

stanza number, both in parenthesis: thus (V, 38-40) means Canto V, stanzas 38-40.

[7] Mark 14.36.

[8] Quint 115-16.

[9] Quint 115 and 117.

[10] "Nothing quite like this happened again until December 1968, when the Apollo spacecraft showed us the first pictures of Earth taken from space." White xi.

[11] For discussion of the importance of commerce in the time of the Discoveries and in *Os Lusíadas*, see Láfer 75-79.

[12] Mark 14.67-72.

[13] Although D. Miguel's claims to the throne were effectively dashed by the settlement of Évora-Monte in 1834, support for his cause continued for some time afterwards, especially in rural northern Portugal. In particular, the short-lived and unsuccessful 'Maria da Fonte' uprising in the Minho in the mid-1840s was closely associated with Miguelism, while rumours of the return to Portugal of the Pretender to the throne himself (which clearly depended for their power on the deep entrenchment of Sebastianism in the popular mind) also continued during this period (as documented by Camilo Castelo Branco in his novel *A Brasileira de Prazins*, of 1882). For a fuller discussion of this period, see Livermore 263-78 and 285-86, and Oliveira Marques 2:1-27. Oliveira Marques sees this brand of Messianism as surviving into the twentieth century in the figure of Sidónio Pais (3:242), while Salazar indisputably also benefitted from this phenomenon.

[14] Reproduced in Pessoa 67.

[15] Galhoz 175.

[16] Galhoz 220.

[17] For further discussion of some of the complex philosophical issues relating to Caeiro, see Krabbenhoft, Pedroso de Lima, and Carvalho.

[18] Zenith 139.

[19] Galhoz 238.

[20] As well as Reis' belated concern for Lídia's brother Daniel, I would cite in this context the scene where the hotel guest and the chambermaid are seen looking out of the window together at the rising floodwaters at the Cais do Sodré (Saramago, *O Ano da Morte* 58-59).

[21] Reproduced in Pessoa 147.

[22] For further discussion of this point, see Frier 99-102.

[23] José is, of course, the author's own given name, and Saramago

has gone out of his way to point out that the idea for this novel arose in part from his own attempts to track down information about the brother whom he lost in early childhood (see Saramago, *Cadernos* 11; entry for 6th January 1997). However, the choice of this name also reminds the reader of the "Everyman"-type figure addressed in the famous poem by Carlos Drummond de Andrade "E agora, José?" (a title which was subsequently also adopted in Portugal for a collection of essays by José Cardoso Pires, published in 1977).

[24] For the allusions to the Lisbon earthquake, see Saramago, *Jangada* 223, and *Memorial* 221, respectively.

[25] For further discussion of the exploitation of the motif of the descent into the underworld in this novel, see Huici.

[26] Galhoz 223.

[27] Galhoz 223.

[28] "In the 1950s... following the old hypocritical tradition of 'pleasing the British', and incidentally adopting a former French tropical practice, the African territories were cosmetically renamed 'overseas provinces' and were deemed to be integral parts of Portugal and not colonies subject to international supervision. The settlers, however, behaved like colonizers, reformed nothing, and triggered off the African rebellion of 1961 in Angola" (Birmingham 169). For satirical treatment of the Portuguese reclassification of the colonies, see Jorge 213.

Works Cited

Birmingham, David. *A Concise History of Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Camões, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Oporto: Porto Editora, n.d.

Carvalho, Silva. "À Procura de uma Tradição – Alberto Caeiro, a Linguagem Porética e a Estética da Imperfeição." *Portuguese Literary and Cultural Studies* 3 (Fall 1999): 111-32.

Courteau, Joanna. "*Ensaio sobre a Cegueira*: José Saramago ou Padre Antônio Vieira". *Letras de Hoje* 34. 4 (December 1999): 7-13.

Frier, David G. "Righting Wrongs, Re-Writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago's *Blindness* and *All the Names*". *Portuguese Literary and Cultural Studies* 6 (Spring 2001): 97-123.

Galhoz, Maria Aliete. *Fernando Pessoa*. Colecção Poetas. Lisbon: Editorial Presença, Ltda., 1985.

Garrett, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Mem Martins: Publicações Europa-

América, 1971.

Huici, Adrián. "Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*". Maria Alzira Seixo, ed. *José Saramago: O Ano de 1998*. Special number of *Colóquio: Letras* 151-52 (January-June 1999): 453-62.

Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. 9th ed. Lisbon: Dom Quixote, 1995.

Krabbenhoft, Ken. "Fernando Pessoa's Metaphysics and Alberto Caeiro e Companhia." *Portuguese Literary and Cultural Studies* 3 (Fall 1999): 73-85.

Láfer, Celso. "O Problema dos Valores n'*Os Lusíadas* (Subsídios para o Estudo da Cultura Portuguesa do Século XVI)". *Revista Camoniana* 2 (1965): 73-108.

Lima, Catarina Pedroso de. "Rorty em Caeiro: 'Uma Aprendizagem de Desaprender.'" *Portuguese Literary and Cultural Studies* 3 (Fall 1999): 87-99.

Livermore, H. V. *A New History of Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

Marques. A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 2nd ed. 3 Vols. Lisbon: Palas Editores, 1981.

Pessoa, Fernando. *Fernando Pessoa: Selected Poems*. Trans. Peter Rickard. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971.

Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Rieu, E V, trans. *The Odyssey*. By Homer. Rev. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1991.

Saramago, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 6th ed. Lisbon: Editorial Caminho, 1985.

——. *Cadernos de Lanzarote - V*. 3rd ed. Lisbon: Editorial Caminho, 1998.

——. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisbon: Editorial Caminho, 1995.

——. *História do Cerco de Lisboa*. Lisbon: Editorial Caminho, 1989.

——. *In Nomine Dei*. Lisbon: Editorial Caminho, 1993.

——. *Memorial do Convento*. 19th ed. Lisbon: Editorial Caminho, 1989.

——. *Todos os Nomes*. Lisbon: Editorial Caminho, 1997.

Wagner, Richard. *Lohengrin: Romantische Oper in Drei Akten*. Eds. John Deathridge and Klaus Döge. 3 Vols. Mainz: Schott, 1996-2000.

White, Landeg, trans. *The Lusiads*. By Luís Vaz de Camões. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.

Zenith, Richard, trans. *Fernando Pessoa and Co*. By Fernando Pessoa. New York: The Grove Press, 1998.

Representing the Rustic Woman: A Reading of *A sibila* by Agustina Bessa Luís

The image of the rustic woman appears frequently throughout the Portuguese literary tradition, yet she is most often an over simplified caricature that blends in with the majestic, picturesque scenes. Ultimately, she is portrayed as part of the provincial countryside, rarely having a central role in literature and confined to three principal traits, namely spirituality, purity, both physical and emotional, and submission to masculine authority. The frequent implication of these representations is the repetitive desexualization of the rustic woman who is neither the object of masculine desire nor is able to satisfy her own sexual desires. This classic representation of the rustic woman furthermore constitutes part of a larger dichotomy in which many Portuguese canonical masculine writers, such as Eça de Queriós and Camilo Castelo Branco, have frequently placed women throughout Portuguese literature. One extreme is the deplorable, desexualized rustic woman and the other is the sensual, voluptuous urban woman. This paper will analyze the binary images associated with the rustic woman in the Portuguese literary tradition, and then within the contemporary rustic novel *A sibila* by Agustina Bessa Luís who seeks to not only question these representations, but return a voice to the rustic women in literature.[1]

In Portuguese literature, Agustina Bessa Luís is one of the first writers to emphasize the psychological reality of the rustic woman and challenge the images that surround this figure in literature. Previously the Portuguese rustic novel was dominated by masculine figures where the woman was simply nonexistent or unimportant; a mere ornament associated with the men in her life. Women's daily habits, beliefs, and roles in country life were practically unmentioned in both fiction and rural studies. Such is the case of *A vida rural no romance português*, António Alvaro Dória's four hundred page theoretical study of the Portuguese countryside that significantly omits information on the role or representation of the rustic woman. Recently, the Portuguese rustic woman has begun to receive the attention she deserves, particularly in anthropological and sociological studies, such as Brian Juan O'Neil's or Caroline B. Brettell's work.[2] However, this newfound interest in the rustic woman is a recent phenomenon as the cited researchers published their work in the late 1980s or the early 1990s.

Agustina Bessa Luís was ahead of her time, publishing *A sibila* in 1953, a mere three years after Doria published his study of the Portuguese countryside in literature.

In Portuguese literature, it has become commonplace to associate the rustic woman with purity, spirituality, and submissiveness ever since the "cantigas de amigo: which date back to 1198. However, the Portuguese are not alone. Purity has a long tradition of being associated with the country and by extension its inhabitants. As Raymond Williams points out in *The Country and the City*: "On the country has gathered the idea of a natural way of life; of peace, innocence, and simple virtue"(1). According to Williams, there is a long tradition in literature which associates idealized images and scenes to the country, which dates back to the Virgilian pastoral where the country was a refuge from war and political disturbances that were so frequent in the cities (17). This tradition continued as city dwellers sought out the country as a place of rest and recovery (24).

The rustic woman is a manifestation of the very inner peace that Williams associates with the country. She is furthermore directly tied to physical purity, which entails both virginity and desexualization. A desexualized woman is one who is not the object of masculine sexual desire, as represented by more traditional patriarchal interpretations and in a more feminist interpretation, where she does not act upon or satisfy her own sexual desires. The rustic woman is not only described as virginal, but in fact proud of her virginity since virginity in Raymond William's very own words is "a rural virtue" (64). Within the specific context of Portugal, Caroline B. Brettell reminds us that Portugal is part of the Mediterranean where female virginity is protected by the males in the family because: "Chastity is next to godliness and reputation is everything" (213).[3] According to many traditional masculine narratives, the rustic woman is portrayed as brute, ignorant, and physically unattractive. Simply stated, she is equated to a beast of burden, useful for only hard, demanding labor. Men neither see her as sexually desirable nor as one who can provide sexual pleasure.

Such examples are abundant in Portuguese literature. One of the first examples can be found in Sá de Miranda's *Écloga Basto* from 1626. After much debate, the tranquility of the countryside will ultimately preside over the corruption of the court. However, the principal critique of the countryside is the lack of sexually desirable women, termed as "real women". In the nineteenth century novel, *A queda dum anjo* by Camilo Castelo Branco, the main character, Calisto Elói, abandons

Teodora, his long time rustic wife, for a femme fatale who could satisfy him in ways, namely "gozos celestiais", that his wife could not (154). In Lisbon, Teodora and her provincial habits were the object of ridicule, especially the straw hat (chapeu de palha) used frequently by peasants. The very same straw hat later appears in *A sibila* used by Estina. Like Teodora, the straw hat is used to associate Estina with the rural countryside. In the novel *A capital* by Eça de Queirós, the main character, Artur, is originally from the countryside and searches for acceptance among Lisbon's intellectual elite. When questioned about women from the countryside, Artur replies that they are horrible and again implies the lack of real women (14). This is the same argument presented in *Écloga Basto* centuries ago. Another example comes from Camilo Castelo Branco's "Maria Moisés." Maria Tiburcia and Maria Filipa, two classic rustic women, were single not because of a personal choice, as is the case of Quina in *A sibila*, but because no man was willing to marry them due to their extreme unattractiveness. Furthermore, they were chaste as says Castelo Branco: "era o seu feitio e a sua natureza" (51). Perhaps the clearest example comes from Eça de Queirós' *A cidade e as serras* with Ana Vaqueira, who in Eça's own words, well deserves her name for she is similar to a cow in all aspects. Her qualifications consist of working, digesting, and conceiving well; satisfying nature's demands in all her animality. (157-8).[4]

The rustic woman is frequently reduced to an animal as seen in *A cidade e as serras*. These images were created to reduce the power that women could potentially attain in the rustic domain. In the city, women are commonly considered the "housewife" while men are labeled as the "breadwinners." In most cases, this is not applicable to the rustic woman because she participates in the daily chores of rural life (Connell 155).[5] Brettell emphasizes that even though rustic women are oppressed, they enjoy a greater possibility of economic independence in the country as opposed to women in the urban centers. In the country, provided that a woman manages to own her own land, she could farm it as a means of income. She could furthermore live off the land and ultimately achieve economic independence from a man, as did Quina. Traditionally women did not have access to employment or other means of earning money in the cities, and thus could not enjoy the same possibilities of economic freedom, as did the rustic woman. Ultimately, patriarchy hopes to maintain the power structure by reducing the rustic woman and her work to that of a beast of burden, which minimizes her contributions and opportunities for economic advancement.[6]

Along with not providing sexual pleasure, the rustic woman is not an active searcher or possessor of sexual pleasure, as opposed to the urban women. Returning again to the works of Eça de Queirós, we clearly see the frequent sexual contrast between the rustic and the urban woman in *Os Maias*. Eça portrays nineteenth century Lisbon society with its numerous sensual urban women. Whether they are courtesans or wealthy ladies of society, they are desired by men and also actively seek out male companions to satisfy their own desires. Such is the case of Condessa Gouvarinhos who persistently seduces Carlos da Maia until he cedes to her advances and "sexual appetite (298)." Urban women are described as attaining their own sexual pleasure, such as the detailed scene where the English maid, Miss Sara, is clearly identified as experiencing an orgasm (402).

Agustina Bessa Luís uses the figure of the sibyl as a representation of feminine power demonstrated by the main characters Joaquina Augusta (Quina) and Germa.[7] Furthermore, Bessa Luís also used the sibyl archetype to illuminate the situation of the rustic woman and to give her a voice, which has been overall absent from Portuguese literature. In this sense, Agustina Bessa Luís is the real sibyl of the novel in the tradition established by Elizabeth Campbell that states the feminine artist is the very manifestation of feminine power and the challenge of masculine authority. According to Campbell's definition, Bessa Luís would be included with Sappho, George Eliot, and Margaret Atwood.[8] Each woman, within her own time frame and her own literary project, sought to inspire a new female voice.

Understanding the archetype of the sibyl is an essential aspect of the novel. It appears that Bessa Luís was aware of the sibyl archetype and the classic tradition. A sibyl is not simply any woman who is a prophetess. There is a clear distinction between the sibyl and the fay. The sibyl, normally found in the rural domain, can predict the future, but she cannot manipulate it. A fay, as defined by Keller and Kinter, is a supernatural being that possesses great beauty and manipulates the destinies of men (3). The fay is also considered a diabolic creature. The sibyl, on the other hand, is not associated with the devil or other evil forces, but rather with God and positive spiritual forces. In fact, the original meaning of the term sibyl was "the will of the Gods" for it was believed that she received prophecies directly from the Gods or by some form of communication with them. Many times the sybil was a medium through which the Gods, particularly Apollo, directly spoke. The sybil was a pagan confirmation of the religious beliefs of the Ro-

mans and in more general terms, a constant reminder that the Gods cared about their people and were concerned with their people's future (Potter 97). The sibyls also received their prophetic visions through enigmatic dreams, called *o somnium* (Keller and Kinter 3).

Another characteristic associated with the sibyl is extreme old age, which implies that the sibyl, in most cases, is not recognized for her physical beauty as is the fay. Chastity is also frequently associated with sibyls. The most significant example is the legend of Cassandra, the virginal daughter of Priam, the king of Troy. According to legend, Apollo, who desired Cassandra and wished to seduce her, offered her one wish. Cassandra chose the gift of prophecy. When Cassandra later refused to cede to Apollo's advances, he punished her with the curse that even though she could see the future, no one would believe her.[9]

In *A sibila,* Bessa Luís, in accordance with the traditions previously described by Raymond Williams, defines Quina as emotionally pure and a model of generosity and love for her fellow beings. The greatest satisfaction in her life is the aid and inspiration that she provided others.[10] Quina never denied her gift of prophecy to those who requested it. Besides taking in and partially raising Germa, Quina accepted Custódio, an abandoned orphan with no hopes for a prosperous future, as if he were her own child and provided him with all the opportunities for a better future. Bessa Luís also identifies Quina as bringing tranquility to the sick and mentally ill (111).

Emotional purity and spirituality coincide in this novel. Many of the demonstrations of purity are directly tied to Quina's work as a sibyl. Quina is identified as a sibyl with the ability to predict the future and know information or secrets due to a special intuition. Furthermore, Quina conforms to many of the traditional characteristics of the sibyl examined in this study. However, Quina does not conform to the basic conditions of a witch with the exception of not liking children (102). One must remember that Quina was isolated not because of her own personal will, but because she was abandoned by her family, especially her brothers. Was Quina believed to be a witch or a sibyl by the local community? The answer depends on the gender of the character in question. Women revered Quina and sought out the help they believed her visions could provide. The men, however, intimidated by Quina's powers, ridiculed her and frequently accused her of being a witch. Within the Portuguese rural context, a witch is generally believed to be an elderly woman who engages in pacts with the devil.

She is thought to be single, meaning never married, despising children, and preferring to isolate herself from human contact. The figure of the witch is very common in the countryside and each village normally has a token witch who usually is innocent of such diabolic behavior, but once attributed such a reputation, it is nearly impossile to remedy it (Santo 170-79). One example is Estina's husband, Inácio Lucas (119). Another example is Abel, Quina's brother who went so far as to accuse her of being crazy (70). Ultimately, the men in the village generally felt threatened by Quina's relative economic success and independence as a woman. Quina openly challenged the traditional role of women and condemned the supposed superior men for all their shortcomings.[11]

As a sibyl, Quina receives her messages through the Gods by praying. For example, Quina's sister, Estina, has a daughter who one day suddenly disappears. Estina seeks out Quina to discover the whereabouts of her child. Estina begs her to "pray". Quina, upon praying, enters a prophetic trance in which she actually sees her sister's daughter dead. Quina also receives her visions through *somnium*. She is often called upon to interpret other people's dreams. In one example, the Condessa Monteiros requests that Quina interpret a dream about hens. Quina with great sorrow does not respond and shortly after the Condessa is dead (129).

Quina is never described as beautiful, unlike her sister Justina who was said to be born naturally beautiful (21). In fact, Quina is openly identified as unattractive (36). Quina also appeared to be born aged and did not have a normal childhood. Already at the age of five, Quina was acquiring an adult's conscience (22). Quina frequently took care of her older brothers and did household chores that corresponded to adults while her brothers played. Like Cassandra, Quina also dies chaste. Quina furthermore shares Cassandra's curse: many people do not believe in her visions. Estina's husband, Inácio Lucas, frequently refers to Quina as a witch and becomes very angered when he believes Quina announced the death of their missing daughter to which Estina responds that no one can prevent God's misfortunes (119).

The forces of fate are present throughout the novel, and affect everyone who passes through the house of Vessada. Destiny is predetermined and Quina can not manipulate neither hers nor anyone else's. This also coincides with the classic traditions of the sibyl; sibyls can see the future but are unable to manipulate it (Keller and Kinter). Quina could not even avoid her own predetermined misfortune that

would happen at the end of her days with the son she adopts, Custódio.

> Estava perfeita no seu cargo de sibila, pois conhecia a alma humana de dentro para fora, o que é talvez prever sempre nela o imprevisível, sem, porém, chegar a compreendê-la. Era uma fortaleza de prudência cuja torre de menagem era sempre a vaidade. Mas não passava duma mulherzinha inteiramente ignara, tola, e vulnerável de coração, no dia em que aceitou em sua casa aquela criança e incondicionalmente a adaptou. (136)

She also could not guarantee her own happiness, for Quina dies frustrated and alone. She was alienated by her family and lived the majority of her time isolated. Adão, her one time admirer and lifelong friend, came to visit Quina on her deathbed. Quina's suffering provoked by such treatment is so great she doesn't want to admit it even to herself (185).

Quina failed to achieve all that she had hoped and that many of her aspirations remained incomplete. As the narrator says, Quina "venceu e foi vencida" (251). Quina's life, however, is not really a failure due to the influence she had on many people. She helped many in the community and was sought out for advice and assistance. As a child, Germa loved Quina (102), but upon entering adolescence began to consider Quina strange and felt uncomfortable around her. Germa only truly began to understand Quina and her profound influence on Germa after her death (249). It is Germa who is left at the end of the novel to carry on the traditions of the House of Vessada, and it appears that she holds the hope for a new generation of woman in her family. Furthermore, we are left with the impression that Germa will achieve the happiness that Quina could not, as suggested in the following quote: "Quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio"? (252). Afterall, says the narrator: "Eis Germa, eis a sua vez agora de traduzir a voz da sua sibila" (251).

One could question the legitimacy of Quina's revelations due to certain ambiguities in the text. For example, Quina has been known to tell an occasional lie (36) and Quina is even identified as possessing a certain charlatanism (45). The other instance that Quina manipulated information was to aid or protect those around her. However, Quina felt that she was obligated to play the role of the comforter, which again

connects Quina to emotional purity as previously discussed (87). Frequently Quina was sought out by fellow women to help them with something beyond her control, such as the circumstance with her cousin, Adriana, who wanted Quina to manipulate the future so that her husband would not continue to betray her with a lover to whom he had promised matrimony. As a sibyl, Quina is incapable of manipulating human destiny. At times, Quina would be frustrated by her own hindrances and afraid she would lose some of the status that she enjoyed as a sibyl. It is only in these circumstances that Quina would exaggerate the truth, as is identified in the following passage: "Aos poucos, essas mulheres descontentes, desesperadas, indecisas e ociosas, criavam-lhe obrigações morais, e, para satisfazer as suas questões, as suas tragicomedias de coração, de consciência, e ate de saúde, ela amplificava as suas possibilidades" (65).

Quina should not be deemed a charlatan for these modifications. She does not manipulate "the truth" for her personal gain, but rather from the obligation she feels to help others. Quina certainly is not benefiting from her persuasions.[12] The only personal motivation Quina has is the respect she receives from the community, which Quina does seek due to her excessive vanity (71). Quina is not idealized; she has the same balance of human faults and strengths as all of us. Afterall, Quina is identified as: "a mais profunda e inegável expressão do humano" (249). In another passage, the reader is informed the following: "Mas era Germa, de facto, muito nova, e não sabia o que havia em Quina de contradição, incoerência, era o seu profundo conteúdo humano" (108).

Despite the occasional manipulation, the legitimacy of her prophecies is confirmed on numerous occasions throughout the text as she is continuously tied to a higher form of spirituality. Quina is described as acquiring the sibylline form (46). In another example, the narrator says:

> ...depressa adquiriu uma sabedoria profunda acerca de todos os ritmos da consciência, do instinto, das forças telúricas que se conjugam no fatalismo da continuidade. Conhecia os homens sem o aprender jamais...assim ela vivia, intensamente adaptada com essa capacidade selvagem de defesa, de astúcia, de previsão e pré-conhecimento da vida e das coisas e que o homem civilizado, unido em rebanhos pacíficos, amparado em convenções artificias, vai perdendo ou nunca desenvolve por

> completo. Simples era, portanto, para ela atingir uma ascendência espiritual sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia. (51-52).

Quina, in addition to being spiritually pure, is also physically pure and thus, desexualized. From a patriarchal interpretation, Quina is not the object of sexual desire, including that of her lifelong admirer, Adão. Another desexualized woman presented by Bessa Luís is Maria da Encarnação, Quina's mother, who is continually left alone and waiting for her husband, who consistently looks to outside sources to satisfy his sexual desires. Another example is the house servant acquired at the end of Quina's days, Libória, who has no sexual desire. Libória expressed the desire to be a doll, which she claimed was the ideal desexualization, because dolls do not have a sex and are inviolable and pure (207). This statement becomes even more interesting when we analyze it under the theoretical tradition of the female doll.

Association of feminine sexuality with dolls dates back to the medieval Kabbalists who sought to form a simulacrum of a human being called the golem, similar to a doll since both are an artificial, fabricated version of the human being. Male golems were associated with intellectual qualities while females were associated with physical beauty, agelessness, and sexuality since they were created to be the ultimate companion to a man; a thoughtless, entirely submissive being who served to provide pleasant company and sexual pleasure. These images continued particularly throughout the Latin American literary tradition where writers such as Felisberto Hernandez, Juan José Arreola, José Donoso, and Rosario Ferre told stories of life size female dolls who were described as the ultimate sexual companions of man.[13] When Libória expresses the desire to be a doll, which she associates as inviolable or impenetrable, she has reversed the theoretical tradition to emphasize her lack of sexuality. Libória, even as the supposed ultimate sexual manifestation, would still be unable to satisfy a man, confining her even more to the desexualized tradition of the rustic woman (Bilbija).

Quina is desexualized and dies chaste but it is important to raise the question whether she could not satisfy her sexual desire due to its homoerotic nature as opposed to simply not having sexual desire. There are many implications that Quina is sexually drawn towards her friend and companion, the Condessa Monteiros. Quina obviously admires

the Condessa for being one of the few women she does not deem weak. However, Quina's feelings run much stronger than sheer admiration due to the clear attachment that Quina has to the Condessa. This attachment began in Quina's childhood when, after frequently hearing many stories about the Condessa, Quina would become pale at the mere mention of her name (27). When the Condessa is very ill and at the end of her days, Quina takes care of all the Condessa's needs and stands by her side to the very end. Afterwards, Quina is profoundly affected by the Condessa's death and remembers her fondly for the rest of her days.

All of this alone, of course, does not imply homoeroticism, but depending on the author of the anonymous love letters that the Condessa received, Quina's attraction to the Condessa could be confirmed. In the same moment that the narrator begins to introduce the friendship between Quina and the Condessa into the narrative, the Condessa begins to receive anonymous love letters from a secret admirer with considerable frequency. This continued for some time until the Condessa insisted on meeting her secret admirer, which caused the end of the correspondence. Quina knew that the Condessa believed a man was sending her the letters because the Condessa would refer to her admirer as "he". Therefore, Quina felt she could not reveal her identity. Furthermore, the narrator implies that the writer of the letters could be a woman. As openly stated by the narrator, due to the sentimental nature of the letters and the facility with which the writer described her passion, no young boy could have been the author. In the very words of Bessa Luís: "Era jovem supunha. Mas advertia nas suas cartas uma prudência sentimental e, ao mesmo tempo, um arrojo tranquilo em falar-lhe do amor, de que nenhum rapaz poderia ser autor" (75).[14]

However, one can not be to quick too assume that Quina is the true author of the letters, because it is also possible that Abel is the definitive author. Abel became infatuated with the Condessa and discussed the possibility of marrying her with Quina to which Quina responded that the Condessa will never marry again. Abel becomes very angered with Quina, accusing her of being a witch, and leaves the house of Vessada (70). Sometime after the end of the mysterious letters, Abel comments to the Condessa: "Parece uma noiva. E ainda hoje minha irmã me disse que a condessa nunca mais se casaria"! (76). As previously established, Abel felt threatened by Quina's powers. Knowing Abel's aggression against Quina, Abel could have hoped to secretly

prove Quina's prophecies wrong by demonstrating the Condessa's desire to remarry if she fell in love. If this is the case, Abel did not prove anything because Quina's prediction still came true. Ultimately, this possibility does seem less probable than the first since Abel, considering his infatuation with the Condessa, would have been able to reveal his true identity once she was in love with her secret admirer. Abel would have been able to achieve what he wanted, the affection of the Condessa. Furthermore, Abel would have perhaps convinced the Condessa to marry him, which would have ultimately undone Quina's predictions. Finally, Bessa Luís specifically uses the term "rapaz" (boy) to refer to who could not have written the letters. The term "rapaz" (boy) has a determined meaning in the rural countryside. "Rapaz" is used to refer to any unmarried male. A thirty-five year old bachelor will still be termed "rapaz" while "homem" (man) is reserved only for married men (Cutileiro 100). Abel was unmarried at the time that the Condessa was receiving the letters, which if we accept what the narrator informs us to be the truth, would eliminate Abel.

Submissiveness is also frequent in *A sibila* as in most representations of the rustic woman. Maria's husband routinely betrayed her and left her alone and abandoned for days on end in the solitude of her house where Maria would suffer to the point she could neither eat nor sleep. "Maria viveu um inferno de desesperos mudos, e a sua reprovação manifestava-se apenas pelo silêncio, lidava até a exaustão mais profunda, e não comia. (20-21). Maria served as little more than a maid for Francisco and as the narrator says, the home was little more than a boarding house where Francisco would take his meals and occasionally sleep (20-21). As for Francisco's taste in women, the narrator openly states that Francisco liked his women submissive (17). Another clearly submissive woman is Estina whose marriage to Inácio Lucas has grave consequences. Inácio, very violent and mentally unstable, frequently emotionally and physically tortured Estina. His cruelty reached the point where he would lock Estina in a room and beat her hours on end. His cruelty was such that he indirectly killed his two sons. The first died of resulting injuries from a blow to the head and the second died from a provoked incidence of pneumonia after being forced to work long hours while sick with the flu. In spite of these cruelties, Estina remained silent before Inácio and would not leave him to even save her own children. Estina defended her actions by stating that if her children die, she is the one who suffers, but if she leaves her husband, she dishonors her family (82).

Given her beliefs, it is unthinkable that Quina would ultimately end up in a submissive relationship to a man. Quina is perhaps one of the strongest female voices in Portuguese literature, especially if one considers the novel was published in 1953. She is one of the very few rustic woman in Portuguese literature to condemn women's traditional roles. In fact, Quina used the very expression "submissive tendencies" to describe and condemn her fellow women. She also labeled them depressing, enslaved, and parasites of men as opposed to true companions (99). Quina frequently warned Germa that the worst thing that could happen to a woman is marriage, and recommended that she enjoy the relative economic opportunities available to a woman in the country that for many previous generations were not available to women in the city.

However, upon careful examination of Quina, one will note that she does tragically become submissive to a man, her adoptive son, Custódio, as opposed to a husband.[15] This is actually not an uncommon occurrence in the rural provinces because women generally tend to cede authority to their husbands and then their sons, in that precise order. In fact, Santo demonstrates in the following quote that most men at the age of eighteen are trained to assume the responsibility of the father; "Os adolescentes pertencem já ao mundo dos adultos, e aos dezoito anos estão a bem dizer preparados para assumir o lugar do pai, se este vem a desaparecer" (98). Santo is referring to the Portuguese maritime tradition in which men frequently were absent from the home due to the conquests. This theme is dominant in the numerous Cantigas de amigo where the predominately rustic woman, left behind, waits and longs for their distant husbands or lovers to return. Needless to say, Portuguese patriarchy preferred to pass the authority to the eldest son rather than the wife. That is why even today, as Emilio Willems explains, the eldest son is generally responsible for the well being of his siblings that are still single if something were to happen to the parents (32). Returning again to the novel in question, Custódio is described as someone who demands submission (154). Custódio quickly learned to dominate Quina by manipulating her emotions. Furthermore, the narrator also informs us that Custódio treats Quina like a rustic woman, yet it is the reader's task to decipher the meaning of such a statement (217).

Quina cares for Custódio in the very same way for which she condemned other women as slaves. Quina did everything for Custódio, even brush his hair. Ironically, Custódio is everything that Quina de-

spises and condemns in other men. Custódio is continuously described as a vagabond who does nothing except aimlessly wander through the streets of the local village, smoking and gambling, which Quina included as part of the three vices of men. The third vice, of course, being women. He never worked or studied to better his situation; instead, he would depend on the finances of Quina and find new ways to emotionally manipulate her to receive more money. Even though Custódio disappointed Quina, she would never openly criticize him and defended him from anyone who did.

Custódio's intentions become more evident at the end of Quina's life as it becomes exceedingly clear that he intends to inherit the house of Vessada and the small fortune that Quina accumulated over the years through hard work and dedication.[16] When Custódio realizes that Quina is on her deathbed, he tries many techniques to convince her to make him, instead of Germa, the sole inheritor. Custódio is not even satisfied to inherit a portion of the estate, as Quina had originally planned. In one final desperate attempt, Custódio shamelessly begs her, and upon realizing that Quina will not cede, he loses control of himself and begins to violently shake her.

> Custódio impacientou-se, lançou-lhe as mãos aos ombros, e sacudiu-a com certa brutalidade. Quina, tomada por um terror instintivo, refugiou-se ao canto do leito; e estiveram ambos fixando-se um momento, ele parecendo fascinado pelo seu próprio gesto, ela descobrindo-lhe no semblante uma fatalidade, uma sede obcecada, como de quem ultrapassa uma norma de consciência e, transpondo o limiar do crime, extasiado o defronta. Desde então, ela somente pensava na morte, com avidez e até com covardia. (233)

Horrified and terrified by the violence so associated with rustic women, Quina, in a moment of epiphany, finally acknowledges Custódio for who he is and perhaps her own circumstances of submission. Because of her epiphany, Quina loses the will to live and dies shortly after.

Quina, however, did not give in to Custódio's demands and Germa does inherit the house of Vessada, yet Germa ultimately inherited much more from Quina than land. Quina was certainly the first woman of all the female inhabitants of the house of Vessada to question traditional roles and practices. She both conformed to some of the traditional representations analyzed in this study, and yet challenged

many others. Quina is the focus of the novel because she demonstrates the complexity of a rustic woman's emotions and desires, which challenges the simplistic representation so frequent in Portuguese literature. However, she failed to attain the happiness and tranquility that she sought throughout her life. Quina's greatest acomplishment was the influence she had on Germa. This is revealed at the end of the novel through Germa's thoughts as she remembers Quina, which gives Germa courage for her own future, and the hope to find the happiness that Quina could not. The novel does, afterall, end with Germa's perspective,[17] and we are left with her reflections and inspirations as she prepares to set out into the world, holding the hope for a new rustic woman inspired by both Quina's achievements and shortcomings.

The new rustic woman will hopefully break free from the binary representation in Portuguese literature that was analised in this study and so frequent throughout the nineteenth century in the works of Camilo Castelo Branco and Eça de Queirós, to name but a few. Agustina Bessa Luís is the true sibyl of the novel analyzed in this study. She returned a voice to the rustic woman and questioned traditional roles of women in the countryside by challenging the popular images of rustic woman, with the hope that women will not be limited to such narrow literary characterizations.

Carolyn Kendrick
University of Wisconsin, Madison

Notes

[1] There are two necessary conditions in order to catalog a piece of literature under the term "rustic novel" according to Helena Buescu. These two conditions are that the geographical portrait be fundamental in the formation of the narrator's or character's point of view, and that the rural domain is a cultural and therefore, ideological space where all the implied, relevant characteristics and beliefs are present. *A sibila* conforms to these conditions.

[2] I am referring to Brian Juan O'Neil's study "Diverging Bibliographies: Two Portuguese Peasant women" published in 1995, and Caroline B. Brettell's 1986 book *Men who Migrate, Women Who Wait: Population and History in a Portuguese Parish.*

[3] Appearances and reputation are extremely important to Quina and her sister, Germa, as we will shortly see.

[4] In Eça's own words: "Não há ali mais poesia, nem mais

sensibilidade, nem mesmo mais beleza do que uma linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a natureza, assim sã e rija, e ela cumpre."

[5] As Brian Juan O'Neill pointed out, the exception to this rule is the upper class wealthy rustic woman. She, like her urban counterpart, has servants who attend her and normally does not frequent the workspace. However, this is not the economic reality of the average female Portuguese peasant and is certainty not the typical image associated with the rustic woman in Portuguese literature.

[6] The Portuguese Neo-Realist novel *Avieiros* by Alves Redol illustrates this. In the novel's rural, fisherman community, women were assigned the hardest, roughest tasks even though their work was not valued. Olinda, the protagonist, summarizes the fishermen's belief of a woman's purpose in the community: "Às mulheres basta trabalhar e ter filhos, não?!" (168). This is the very same image that Eça de Queirós used to describe Ana Vaqueira many years earlier.

[7] The Argentinean poet Olga Orozco used the occult, in particular the figure of the sibyl or the witch, much in the same way that Bessa Luís did. Orozco challenged the Latin American patriarchal domination of literature and vindicated the voice of women in the literary world by incorporating the figure of the sibyl as a representation of feminine power (Nicholson).

[8] Of the three, says Campbell, Sappho is the most advanced sybil. "She is the model for the female artist as Sibyl; the seer, the prophetess, the teacher, the literary genius who has moved past 'analysis and discovery' to 'synthesis and exposition" (6).

[9] See Keller and Kinter.

[10] A very similar example is Camilo Castelo Branco's "Maria Moisés" who dedicated her life to helping others, specifically orphans that she raised and loved as a mother. She also helped "fallen" women through their predicament, such as Joaquina who no longer had the option to marry the man who impregnated her and whose father would disown her if he discovered the truth of his daughter's fallen honor (63).

[11] This can be seen in the section analyzing submissiveness.

[12] As does the classic figure of the charlatan seen in the Brazilian short story "A cartomante" by Machado de Assis.

[13] "Las hortensias," "Anuncio," and "The Youngest Doll" respectively. For more information, see Bilbija's "Rosario Ferre's 'The Youngest Doll,' on women, Dolls, Golems, and Cyborgs."

[14] I do not mean to infer that a woman is not capable of writing the same as a man, or that one could determine the gender of the author of a text based on the style of it. I am simply interpreting the information revealed by the narrator as possible evidence that is simply was not a man who wrote the letters.

[15] Ultimately this contradiction should not be a surprise because, as previously explained, there are many contradictions in Quina's personality. Another example is the fact that Quina openly rejects the society in which she lives and she rejects societal expectations of women. At the same time, Quina is proud of society's approval when, for example, they praise her virtue.

[16] As Brian Juan O'Neil points out, the only social moviablity in rural provinces occurs with a death or an inheritance.

[17] One must be careful to not fall into the trap of considering Germa the narrator of the entire novel. At first glance, it would appear that Germa is the narrator seeing that the story begins with Germa conversing with her cousin which provokes the series of flashbacks that constitutes the majority of the narrative. However, it is an omniscient narrator who tells the flashbacks. Germa frequently is a part of the narration but is also refereed to in the third person. If we return to a previous example in this study, we will see the omniscient narrator at work: "Mas era Germa, de facto, muito nova, e não sabia o que havia em Quina de contradição, incoerência, era o seu profundo contéudo humano" (108). Here not only is it not Germa who is directly narrating, information is also being reveled that Germa herself did not fully understand at that time. We do not return to Germa until the end of the novel when everything comes full circle. The narration suddenly returns to the present with the paragraph that starts: "Tinham passado dois anos daquilo..." (247). However, even at the very end, Germa never moves into a first person narration.

Works Cited

Bessa Luís, Agustina. *A sibila.* Lisbon: Guimarães, 1998.

Bilbija, Ksenija. "Rosario Ferré's 'The Youngest Doll', on Women, Dolls, Golems, and Cyborgs." *Callaloo.* 17.3 (1994): 878-888.

Branco, Camilo Castelo. *A queda dum anjo.* Porto: Porto Editora, 1995.

——. "Maria Moisés." *Novelas de Minho I.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1994. 15-82.

Brettell, Caroline B. *Men Who Migrate, Women Who Wait: Population*

and History in a Portuguese Parish. Princeton: Princeton UP, 1986.
Buescu, Helena Carvalhão. *A lua, a literatura e o mundo.* Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
Campbell, Elizabeth. "The Women Artist as Sibyl: Sappho, George Eliot, and Margaret Atwood." *The Nassau Review.* 5.5 (1989): 6-14.
Connell, R.W. *Gender and Power.* Stanford: Stanford UP, 1987.
Cutileiro, José. *A Portuguese Rural Society.* London: Oxford UP, 1971
Dória, António Alvaro. *A vida rural no romance portugues.* Lisbon: Junta Central das Casas do Povo, 1950.
Eça de Querioz. *A capital.* Lisbon: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1992.
—. *A cidade e as serras.* Lisbon, Livraria Lelo, 1933.
—. *Os maias.* Lisboa: Publicacoes Europa-America, n.d.
Keller, Joseph R. and William L. Kinter. *The Sibyl: Prophetess of Antiquity and Medieval Fay.* Philadelphia: Dorrance and Co. 1967.
Machado de Assis. "A cartomante." *Os melhores contos de Machado de Assis.* Ed. Domício Proença Filho. São Paulo: Global, 1996.
Nicholson, Melanie. "From Sibyl to Witch and Beyond: Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco." *Chasqui* 27.1 (Maio 1998): 11-22.
O'Neill, Brian Juan. "Diverging Biographies: Two Portuguese Peasant Women." *Ethnologia Europaea.* 25 (1995): 91-118.
Potter, David. *Prophets and Emperors: Human and Divine Authority from Augustus to Theodosis.* London: Harvard UP, 1994.
Redol, Alves. *Avieiros.* Lisbon: Publicações Europa-América, n.d.
Sá de Miranda, Francisco de. "Écloga basto" *Obras completas.* Ed. Rodrigues Lapa. Lisbon: Livraria Sá da Costa, 1942.
Santo, Moisés Espirito. *Freguesia rural ao norte do tejo (Estudo de sociologia rural).* Lisbon: Instituto de estudos para o desenvolvimento, 1980.
Willems, Emilio. *A família portuguesa contemporânea.* São Paulo: Publicações avulsas, 1955.
Williams, Raymond. *The Country and the City.* New York: Oxford UP, 1973.

CORTÍNEZ, VERÓNICA, Ed. *Albricia: La novela chilena del fin de siglo.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 309 páginas.

El término "albricia", en su doble acepción de objeto encontrado y de hallazgo jubiloso, encapsula con sus resonancias evidentemente poéticas la intención de este libro de esbozar los contornos de un floreciente movimiento literario. Tal como lo indica en el subtítulo, Verónica Cortínez se ha propuesto darnos una primera visión de un fenómeno literario y cultural que se viene desarrollando en Chile desde el término de la dictadura de Pinochet, pero al que todavía no se le ha dado suficiente atención crítica. Las libertades adquiridas en el proceso de democratización, así como el robustecimiento del libre mercado en el mundo editorial, se han conjugado con la receptividad del público lector para dar lugar al mayor auge novelístico en la reciente historia literaria de Chile. Muchos de estos escritores –que cubren un espectro amplio y diverso de edades y experiencias– han tenido la oportunidad de ver sus novelas reimpresas en múltiples ediciones. Inclusive algunos ya han sido traducidos y han alcanzado renombre internacional, tal como Alberto Fuguet, que apareció en la portada de *Newsweek International* en mayo de 2002, y Marcela Serrano, que le sigue los pasos a Isabel Allende en el número de ventas.

Al mismo tiempo, el término "albricia"–cuyo uso en singular pertenece a Gabriela Mistral, como advierte el memorable epígrafe– introduce un elemento de distanciamiento irónico puesto que, al referirse a un movimiento eminentemente narrativo, pone en duda el mito generalizado de Chile como país de poetas. Más aún, los ensayos de esta colección refuerzan y a la vez cuestionan algunas de las premisas básicas de este libro de presentar el fenómeno que algunos han llamado la "Nueva Narrativa" chilena: ¿Existe realmente este movimiento? ¿Se le puede llamar "generación"? ¿Hay algún tipo de cohesión entre sus miembros o se consideran ellos parte de un proyecto más amplio? ¿Qué características comparte su literatura? ¿A qué se debe la amplia recepción que han tenido estas novelas? ¿Se le puede reducir a una estrategia editorial?

Sin responder directamente a todas estas preguntas, el proceso de cuestionamiento se logra a través del diseño mismo con que Cortínez ha estructurado el libro. Este acercamiento al tema resulta fundamental considerando, como ella explica: "la ausencia de distancia temporal

que permitirá, en los próximos años, acercarse a esta producción narrativa desde una perspectiva global" (17).

Al igual que la "albricia" de Mistral, que ella convierte en un "sustantivo colectivo", esta colección de ensayos no persigue un intento unificador ni generalizador. Por el contrario, Cortínez busca un acercamiento a novelas individuales a través de perspectivas diversas, a la vez que examina las condiciones que han dado lugar a dicho fenómeno. Con este propósito, los novelistas aparecen también como lectores y críticos literarios, al mismo tiempo que sus textos dialogan entre sí.

El corpus del libro está compuesto por ensayos de crítica académica sobre doce novelas de escritores chilenos: Jaime Collyer, Carlos Franz, Elena Castedo, Alberto Fuguet, Marcela Serrano, Gonzalo Contreras, Pía Barros, Arturo Fontaine Talavera, José Leandro Urbina, Darío Oses, Carlos Cerda y Diamela Eltit. Como indica Cortínez en la introducción, este grupo no pretende ser representativo de toda una generación literaria pues no busca ningún tipo de uniformidad, sino más bien se enfatiza la variedad temática y las diferencias estilísticas entre ellos. Cada uno de estos ensayos analiza una novela desde el punto de vista de sus elementos constitutivos.

El criterio primordial de selección para este libro fue que los escritores hubiesen publicado su primera novela a partir de 1989, año que marca el comienzo del restablecimiento de la democracia. El segundo criterio unificador fue que tanto los novelistas como los críticos fueran chilenos, rasgo que subraya el carácter nacional de este movimiento literario. Sin embargo, a la par de cada uno de los criterios mencionados se incorporan sus excepciones: junto al grupo de novelistas se incluye un ensayo sobre las narrativas visuales de Eugenio Dittborn (también autor de la imagen en la portada); junto a las novelas en castellano, se incluye *El Paraíso* de Elena Castedo, escrita originalmente en inglés en Estados Unidos; y junto al grupo de críticos e intelectuales chilenos, se incluye la perspectiva de un extranjero, Roberto Ignacio Díaz, que mira Chile desde la distancia.

El grupo de críticos incluye a Juan Armando Epple, Rodrigo Cánovas, Verónica Cortínez, José Leandro Urbina, Soledad Bianchi, Guillermo Gotschlich, Liliana Trevizán, María Luisa Fischer, Roberto Castillo Sandoval, Laura Janina Hosiasson, Raquel Olea, Roberto Hozven y Rául Zurita, poeta consagrado y premio nacional de literatura. El conjunto de colaboradores se caracteriza por su diversidad; todos ellos pertenecen a distintas generaciones, viven en diferentes

países y evidencian una pluralidad de posturas teóricas.

El diseño de Cortínez enmarca los doce ensayos de estos críticos entre otros más generales ubicados al comienzo y al final de la colección. Los primeros fueron escritos por tres novelistas de generaciones anteriores "que ejemplifican las diversas maneras en las que el escritor chileno practica el oficio de las letras a la vez que participa en otros ámbitos de la vida nacional" (18): Fernando Alegría, Jorge Edwards y Antonio Skármeta. En estos ensayos, los novelistas consagrados nos dan su apreciación del nuevo movimiento literario y ofrecen su lectura de algunos textos adicionales que enriquecen las perspectivas presentadas por los doce críticos principales.

En el prólogo, Edwards reconoce las "muestras de renovada creatividad artística, literaria y filosófica" de esta generación (13) y enfatiza su "arte narrativo heterogéneo, sin escuela o con muchas escuelas, que recoge a la distancia de Chile las muchas corrientes narrativas internacionales del fin de siglo" (14). También alude a la visión del Chile del mercado y del capitalismo que "asoman en alguna parte, en algún recoveco de los textos", pero que a la vez "está sometido a una crítica evidente y corrosiva desde la literatura" (13).

Por otro lado, tanto Alegría como Skármeta, fieles a su propia tradición literaria, exploran el tema de cómo la realidad chilena se filtra en esta nueva literatura. Alegría ve el "exilio interior" como "un modo nuevo de sentir y entender la realidad chilena de fin de siglo" (26). Asimismo, para Skármeta, estas novelas se distinguen de las de su generación en que "[c]readas bajo el signo de la represión, no afrontan directamente a la dictadura, sino que insertan el tema de la represión política y cultural en un contexto más amplio y profundo: el de la desintegración de la personalidad" (41).

El panorama literario de la nueva novela chilena se comienza a perfilar en los doce ensayos centrales y en la iluminadora entrevista colectiva con los novelistas, en la que Cortínez interpela a cinco de los escritores sobre dos temas primordiales: su sentido de participación en un proyecto más amplio y su reacción ante la positiva acogida por parte de sus lectores. A través de este diálogo dentro de diálogos se constata que efectivamente sí existe cierta conciencia de grupo entre los escritores. Su rasgo más distintivo es que pertenecen a una generación de posguerra, pues compartieron una experiencia histórica traumática y que han encontrado en la novela "el medio más propicio para explorar el territorio no cartografiado de la transformada realidad chilena" (16) como subraya Cortínez en la introducción.

Otra de las características señaladas por varios de los autores es la sensación de orfandad. Estos novelistas carecen de antecesores inmediatos ya que, durante los años de la dictadura, la novela chilena se desarrolló principalmente en el exilio. Sin embargo, algunos de los nuevos escritores participaron en talleres literarios con Donoso, Edwards o Skármeta y reconocen su deuda –no sólo literaria sino emocional– con estos maestros, aunque se sitúan dentro de una tradición literaria más amplia. Como dice Franz: "Nosotros leíamos muy atentamente al boom latinoamericano" (239).

Los principales temas tratados son la identidad, la nostalgia, la traición, el derrumbe de ciertos mitos. Pero estos temas son inseparables de la realidad histórica, como afirma Oses: "El mito, por ejemplo, de la clase obrera invencible del que nos convencieron desde que éramos muy pequeños, que en Chile nunca iba a haber un golpe de estado porque había una clase obrera muy disciplinada; el mito del país culto, de un país de clase media pobre pero honrada[. . .] . Todas estas cosas de alguna manera siguen traumatizando más allá de la dictadura" (250).

En contraste con la novelística del boom, el lenguaje de esta escritura se caracteriza por su transparencia. Para Collyer, es un "lenguaje depurado, minimalista, muy cuidado, que quiere rescatar el símbolo en su pureza intrínseca, que quiere que cuando se habla de orden o libertad sea eso y no otra cosa, que no haya objetivo rimbombante" (246). Collyer también enfatiza el efecto paródico del lenguaje: "Lo que muchos de nosotros hemos hecho es una parodia de los lenguajes y discursos oficiales, una parodia del lenguaje académico, del lenguaje masculinista, falocrático, una parodia del lenguaje religioso, del lenguaje mártir de los exiliados o de los buenos, de los que tenían la razón histórica, de las víctimas" (246).

Debido a la repentina fama de este grupo de novelistas se les ha criticado su complacencia hacia los dictados del mercado y se les ha acusado de ser el producto de una construcción publicitaria basada en una hábil estrategia comercial. Sin embargo, parte de su éxito editorial se debe a la coyuntura histórica. Con el advenimiento de la democracia, también surge un lector receptivo a un análisis literario de lo que había ocurrido en el país durante las décadas de represión. Por su parte, en su gran mayoría, los novelistas concuerdan que el proyecto común en el cual participan es uno de examinar la realidad: "mostrar las heridas que dejó la guerra" según las palabras de Cerda (237).

Quizás la novela más emblemática de este movimiento sea *Mala onda* de Alberto Fuguet. Esta novela ha conseguido uno de los máximos

éxitos de librería y aparece citada repetidamente en *Albricia*. Skármeta la ve como representativa de la relación de los nuevos narradores con el espacio y la asocia con el tema de la identidad: "la ciudad ya no es la expansión natural del alma de los protagonistas que sienten en la participación ciudadana un espacio propio, de crecimiento o confrontación, sino el lugar hostil, anónimo, ajeno, que vuelca a los héroes hacia su intimidad, al encierro de sus habitaciones, a la vida grupal restringida" (32). Urbina, uno de los novelistas, que además escribe sobre *Mala onda* en su capacidad de crítico, ve en ella "las características de la llamada novela posmoderna" y en este sentido, alude a su filiación con las tendencias literarias internacionales. (98) Pero al mismo tiempo, Urbina encuentra que no se desliga del sentir histórico de esta generación: "*Mala onda* provoca incluso sin proponérselo, no por su lenguaje desfachatado y tribal, sino por las múltiples contradicciones éticas y políticas contenidas en el texto" (99).

Los tres epílogos finales cuestionan y analizan las condiciones dentro de las cuales ha germinado este auge novelístico. Sebastián Edwards argumenta, desde el punto de vista del economista, sobre los incentivos que una economía de libre mercado puede aportar a la capacidad creativa de artistas, científicos e intelectuales. En su ensayo trata de disputar la percepción de que el éxito editorial deba ser asociado con un menosprecio del valor estético. Al mismo tiempo plantea– aunque sin llegar efectivamente a una respuesta– las preguntas cruciales en cuanto a la relación ética entre el arte y la economía: "¿Debe ser el criterio comercial el único utilizado para evaluar el éxito de la empresa innovadora? Y ¿qué hacer con los excesos de la competencia?" (267).

Willy Thayer desarrolla, desde la perspectiva del filósofo, "un criterio para distinguir entre el espacio literario y el espacio editorial" (20). En su ensayo, que comienza con un epígrafe de Borges aconsejando al escritor joven "que no piense en la publicación, sino en la obra" (273), trata de matizar la apología que hace Edwards del mercado y cuestiona que esta narrativa pueda considerarse como "obra" desde el punto de vista filosófico.

El último epílogo, escrito por Roberto Ignacio Díaz, es particularmente iluminador, pues sitúa el fenómeno de la novela chilena dentro del contexto latinoamericano e internacional. La idea de una novela nacional, aludida en el título del libro, contrasta con la tendencia continental e integradora que surgió a partir del "boom" en los años sesenta. No obstante, estas novelas no dejan de tener una dimensión global. Lejos de recurrir a ciertas fórmulas, como el realismo mágico,

que han marcado las expectativas del mundo editorial hacia el escritor latinoamericano, estos novelistas han buscado un camino artístico diferente. En sus novelas, el espacio urbano se ha vuelto esencial, sus alusiones ya no insisten en lo autóctono, y el exotismo aparece mediatizado por la ironía. Díaz explica: "la naturaleza aquí no es la región del exotismo, sino el espacio en el que la escritura chilena cuenta una historia que es del todo suya. Y es la escritura lo que importa, no el espacio descrito" (301).

Cortínez afirma que *Albricia* está dirigida a un público amplio, no sólo chileno, sino internacional. Si bien es cierto que como editora se ha esmerado en asegurarse de que las alusiones a lo propiamente chileno sean transparentes para el lector extranjero, *Albricia* es en cierta medida un libro para iniciados. Es evidente que los ensayos introductorios y epilogales son suficientemente abarcadores para dar a cualquier lector una visión panorámica sobre la nueva novela chilena. Sin embargo, como en toda crítica académica, los ensayos centrales, por enfocarse en novelas específicas, pueden resultar abstractos para un lector que no las haya leído. Por otro lado, ésta es precisamente una de las grandes contribuciones de este libro: el presentarnos con una muestra de crítica literaria seria sobre las novelas que dan forma a lo que se vislumbra como un movimiento de gran alcance literario. Díaz reconoce esta vitalidad y el potencial de proyección internacional en su ensayo: "Aunque se presentan como literatura chilena, estos textos empiezan a poner al revés la visión estrecha y uniforme de la ficción latinoamericana" (302). *Albricia* nos permite no sólo comenzar a reconocer los rasgos que definen a esta escritura innovadora, sino también formar un juicio estético sobre algunas de las obras que han llegado a constituir esta nueva narrativa. Gracias a *Albricia*, los lectores de otras latitudes podemos valorar la contribución de Chile a la más reciente literatura escrita en América Latina.

Antonieta Monaldi
University of California, Los Angeles

SHERNO, SYLVIA. *Weaving the world: The Poetry of Gloria Fuertes.* University, Mississippi: Romance Monographs, 2001. 264 pp.

[. . .]en el centro de un mar
que no me entiende,
rodeada de nada,
-sola sólo.
OI, 21

An ignored island is a metaphor true to the original, a daring poet who challenges the reader on numerous levels. Consequently, it requires a dynamic, constantly evolving mind to attempt a completion of a mosaic that will reflect the energetic, lyrical breaths of such a complex and unique artist. Thus, a critic interested in a profound analysis of the work of this poet of post-war Spain faces an uneasy task, yet an extremely rewarding one. Sylvia Sherno's contribution to such an effort echoes the treasures of the artist's intriguing personae and remains true to what it invites the reader to experience.

The introduction to the book locates the poet thematically to her generation of post-war social poets, Celaya and Otero. Yet, based on her very personal, idiosyncratic style, it places her in proximity to a younger group, which includes Rodríguez, González, Brines, Gil de Biedma and Valente. Sherno identifies the two central currents that connect Fuertes's work to the poetry of those mentioned above. First, these poets focus on personal subjects and themes that underscore anecdotal events of everyday reality, and second, the meta-poetic discourse, which stretches the limits of the traditional use of language in the creative process, is a common practice for this group of poets. Yet what Sherno maintains as one of her focal points in this book is Gloria Fuertes's indisputable idiosyncrasy, which does not allow for any comfortable classifications. Therefore, what the book promises to explore in depth is "the various ways Fuertes's work exemplifies an aesthetic of marginality "(5).

How Sherno decides to structure the book reflects the poet's embrace of myriad visions in contrast to any singular perspective typical of linear systems. Accordingly, the book follows the studies of critics Jose Luis Cano, Brenda Logan Capuccio and Martha La Follete as a platform from which to unfold its tapestry of multiple perspectives

on the poet's work. However, Sherno also highlights the cohesive element found in themes and preoccupations of Fuertes's poetry, both socially and intimately, a deeply humanistic approach. What Sherno aspires to is "unity-within-variety" by choosing her rhetoric such as "interweave, texture, thread" to strengthen the image suggested by the very title of the book (11). Furthermore, she justifies this focus by the poet's explicit interest in the creative process of a seamstress and a weaver, occupations which are applied directly to her poetry. As Sherno notices, Fuertes's words are destined for those ex-centric souls who much like the poet are "missing the eye of the needle, as they concentrate on threading through love" (12). What follows, then, is truly a web of possible interpretations of this poet's extraordinary work.

The first part of the book examines autobiography as a viable tool for poetry analysis, as well as the role of genre, gender and identity in Gloria Fuertes's work. Colloquialisms, vulgarisms and clichés present in her verses don't suggest facts but rather invite more ambiguities, enigmas and contradictions. Fuertes's autobiographical proclamations are based on an illusive ground of truth and illusion that poses a crucial question: To what extent does Fuertes represent her authentic self in her work? Accordingly, she exemplifies Derrida's "flood-gate of 'genre'" and defenerscence— elucidation and occlusion at the same time. Text never supercedes life; self can never be rendered by the act of writing. While Fuertes's poetry does not offer a paradigm for female autobiographers to follow, it highlights the possibility of discovering and re-inventing self by force of creative authority. "Embodying a Woman's Poetics" argues that through poetry Fuertes gives birth to herself, simultaneously as a woman and text. Self-abnegation, denial, silence and lack, aloneness and desire (all present in her verses), at once "give body to a woman's voice and make of a woman's body a ripe and fluid source of creativity" (48). A historical perspective on misogynistic duality, dichotomy as it relates to the body and the mind, where the mind is male property solely (49), helps accentuate Fuertes's need to be "fuera de serie," a woman writer who joins physical and creative impulses. "The Poetics of Solitude" looks at this notion through the prism of the word abandon, defined by Lawrence Lipking to mean submission to the will of others and freedom from the power imposed by another. Consequently, Gloria Fuertes's thematic focus on loneliness is an expression of her actual female abandonment that in turn is the agency that formulates the individuality of her poetry. She uses her non-conformist attitude towards the

authority of male discourse, as a rich source of artistic expression, challenging the conventional canon on many levels. Her entire poetry becomes an exercise of inner awareness and protest. It also persists with unexpected lines and images to challenge the reader's indifference and dispel any preconceived notions of the tranquil nature of poetry (82). Such an attitude leads us to the segment on "Poetry (Anti) poetry" where Fuertes's employment of ordinary language is discussed. The poet raises the value of mundane experience to a higher level, above the metaphysical, esoteric one traditionally characteristic of poetry. While Fuertes tries to marry reality of everyday diction to poetry, she supports two distinct concepts of poetry: poetry imitates the real world and that it is itself a parallel order of reality (88). Thus, she advocates anti-poetry as the counterpart to the historically preferred hegemony of classic poetic norms, ones she consistently challenges. The reader who does not enter her poetry with a "beginner's mind", completely void of preconceived notions and expectations of poetic possibilities and characteristics is greatly defied.

The second part of the book commences by examining "Nature, Things, Self, and Poetry". Two models by Annis Pratt and Carol Christ are explored. The first one analyzes the artist's search for a lost "green world", a matriarchy, and the second one is a paradigm for female identity quest. An eco-critical approach to Fuertes's poetry is advocated, as relevant aspects are identified in the verses that offer a glance into the poet's intimate relationship with nature, in harmony with all its cycles. Her poetic world is found to be abundant in spaces that cross all possible societal boundaries and to emanate a spirit of generosity and recognition of all dualities that exist within each individual. Such outlook, argues Sherno, praises organic interrelatedness, the goal of deep ecology (142), and at the same time embraces the poet's full womanly integrity. "'Una mística terrenal': God, Spirituality, and Natural Transformation" explores the theme of God as an opening that leads to more clarity about the poet's unusual perceptions of the world. Fuertes represents nature as the embodiment of a deity that is harmoniously tuned into the process of its constantly evolving and immanent qualities. As a result, she chooses language to be the medium of transformation that reflects the divine. Language invites a reevaluation of all the hierarchies of belief, meaning, and worth, both linguistically/artistically and as related to the biblical parables. Her deity is not a set of absolute, immovable truths and values, rather an ambiguous, changeable and provisional entity (163). "Playing with

fire" elaborates on the discourse of otherness in Fuertes's writings as a "poetic strategy" that "foregrounds (her) political, social, and imaginative fibers" (172). The extent to which the poet plays consciously and purposely with her readers is analyzed by looking at the various theories on play in literature, as outlined by Johan Huizinga, Roger Caillois, Emile Benveniste, Jacques Ehrmann and Jacques Derrida, complemented by the various nonsense techniques studied by Susan Stewart. The central argument the author debates here is that Fuertes utilizes all the particular linguistic strategies as powerful tools of critiquing the socio-political truths and values (184) surrounding her, while simultaneously broadening the scope of expectations regarding poetry. This ties into the discussion on paranomasia, as a word play that keeps the language dynamic, evolving and resistant to closure (165), implying the absolute flexibility of language, constantly inventing and reinventing itself. Fuertes significantly stretches our notions of reality and illusions, and the extent to which our words are able to create it or recreate it (190). Consequently, Fuertes's vision of poetry is entirely circular.

The last segment of the book, "Carnival: Death and Renewal, Celebration and Subversion" focuses on the extent to which Bakhtin's notion of carnival (as a form related to the folkloric and the humorous in life's rituals, as well as to parody and the grotesque in literature) is reflected in Fuertes's art. The debate maintains that Fuertes's preference for the vulgar and the colloquial, over highly stylized linguistic idioms, is in concordance with the element of the grotesque, which is crucial to the spirit of carnival. Carnival, then, becomes an important place where this woman poet is able to defy the traditionally male dominated canon of literature and as such convert it into her personal trademark. The frequent techniques of negation and inversion, employed by the poet, represent the carnivalesque displacement and destruction of hierarchies (200). This belief underscores Fuertes's use of poetry as a circus arena (again, specific to carnivals) where she is free to exercise her rebellious convictions against the meaningless and ridiculous norms of the society around her. Accordingly, the concluding remarks of the book elucidate that the distinctive voice of Gloria Fuertes proves to be an intimate counteraction to the patriarchies surrounding her. Her "most unfeminine disregard for poetic decorum" (223), and challenges to the linguistic tradition situate her work "al borde" of the mainstream in all the senses. As a result, this is the main source of her particular aesthetic of "ex-centricity" and marginality. Sherno interrelates the weaving of

Fuertes's poetry to the actual female craft as a metaphor for her particular way of communication with the world that in the poet's case promotes her "self-affirmation and power." The ending argument integrates all the previously debated points by persisting that Gloria Fuertes's artistry truly "redefines the center" of the poetic tapestry she creates.

The book is consistent with what it proposes to complicate and resolve as outlined in its introduction. Relevant academic references are used to elucidate author's arguments, along with generous excerpts of Fuertes's poems to illustrate the same. The explicit feminist reading of the poet's work is grounded in significant theories that deal with women's poetics in general along with linguistic aspects that apply to it. This book identifies the main currents present in Fuertes's sea of poetry, backed up by detailed examination of selected, predominantly non-linguistic elements. While it does not explore the linguistic element of Fuertes's uniqueness to its fullest, it identifies some of the crucial markers pertinent to the subject. Overall, it is a collection of various, important, defining characteristics of the artist and her creation, thus imposing itself as a sequence of openings that lead one to a holistic approach to Fuertes's poetics. Hence, in the spirit of Sherno's lexicon, this book weaves novel threads that integrate into the embroidery of Fuertes's tapestry (poetry), which regretfully remains academically under-appreciated in resonance with its merits. Charged with original associations ranging from traditional to postmodernist studies, it is an auspicious invitation to a possible future scholar of this unjustly and frequently overlooked woman poet's work. *Weaving the World: The Poetry of Gloria Fuertes* is a wealthy, multifaceted interpretation of Gloria Fuertes's art, a poignant and sympathetic study that is alive and interactive. It proves itself to be exactly what it aspires to metaphorically, a weaving process, meaning profoundly creative analysis that opens new doors without burning any of the bridges that link the already explored options with the ones still awaiting attention. Where it does not pretend to hold the key answers, it poses the key questions one should entertain when contemplating the verses of Gloria Fuertes.

Jasmina Arsova
University of California, Los Angeles

KRISTAL, EFRAÍN. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.

Jorge Luis Borges es uno de los escritores más importantes del siglo XX. Borges fue un traductor a lo largo de toda su vida. Estos dos hechos son harto conocidos y no hace falta repetirlos. Lo que se ignora ampliamente es que esas dos actividades –la de creador y la de traductor- estuvieron íntimamente ligadas para el gran escritor argentino. Esa ignorancia, esa omisión imperdonable, ha sido remediada por el libro más reciente de Efraín Kristal: *Invisible Work: Borges and Translation*.

Este volumen, a la vez compacto y minucioso, tiene un objetivo - y un logro- central: demostrar que las ideas de Borges sobre la traducción y su obra como traductor, son esenciales para entender su concepción del arte literario y su contribución a la literatura. Su título alude a "Pierre Menard, autor del Quijote", donde el narrador contrasta "la obra *visible* de Menard" con "la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar", esto es: los pasajes de *Don Quijote* elaborados por Menard idénticos a pasajes del *Don Quijote* elaborado por Cervantes. Alude al gusto de Borges por celebrar logros literarios que llamaba *secretos* o *invisibles*. Tiene en cuenta también una afirmación de George Steiner, quien consideraba "Pierre Menard" "el comentario más agudo y más concentrado que nadie haya ofrecido sobre el oficio de la traducción" (véase la Introducción, xiii).

El libro se divide en tres capítulos, una conclusión y un epílogo. El primer capítulo detalla las ideas que Borges desarrolló sobre la traducción: de la forma en que entendió y adaptó la polémica Arnold-Newman, a sus singulares comentarios sobre las diversas traducciones de *Las mil y una noches*. El segundo da cuenta de sus métodos como traductor, estudiando las modificaciones, las mejoras y los toques personales que Borges introdujo en algunas de sus traducciones. (El capítulo incluye, deliciosa y provechosamente, un análisis del primer trabajo publicado por Borges, a sus once años: una versión en castellano de "El príncipe feliz", de Oscar Wilde). El tercero se demora en establecer cómo sus ideas y actividades de traductor informaron algunas de sus obras originales más importantes ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El inmortal", "La muerte y la brújula", "Emma Zunz"...). El epílogo expone una posición no por sencilla menos importante: la

conclusión de que Borges era más un extraordinario fabulador que un filósofo, que la traducción jugó un papel fundamental en su actitud de escritor, y que su recurso a las ideas filosofías se fundaba más en explorar las posibilidades estéticas de éstas que en las íntimas convicciones de un pensador.

Coherentemente, el libro prescinde de supuestos epistemológicos u ontológicos para aproximarse a la obra de Borges. Para deleite del lector, se detiene minuciosamente en el proceso creativo de Borges en relación con la traducción, entendida -en términos bien concretos- como "el proceso por el cual un escritor remodela una secuencia de palabras en otra" (xiii). A salvo de la jerga y abstracciones que han usurpado la inteligencia de la crítica literaria en las últimas décadas, se ocupa de aspectos tan concretos del arte literario que casi pueden tocarse con las manos, o pronunciarse en voz alta. Sus escasas 145 páginas (más 45 de notas) les parecerán avaras a algunos; nosotros las creemos una de sus virtudes capitales: lo que le falta en extensión lo gana en precisión.

Permítaseme brindar al lector otros juicios exactos y justos sobre este libro, emitidos por voces más autorizadas que la mía: "El estudio riguroso y detallado de Efraín Kristal de las traducciones de Borges, aclara dramáticamente cómo éstas encarnaban toda su concepción de la literatura: que toda escritura es una forma de reescritura, que los escritores son esencialmente recreadores" (Alastair Reid). "Una expansión innovadora de los campos de estudios de la traducción y la literatura comparada" (Suzanne Jill Levine). "Efraín Kristal ha sacado a la luz hasta qué punto los métodos de Borges como traductor... intervienen en la concepción y ejecución de sus ficciones" (Saúl Yurkievich). Convengo plenamente con esos comentarios.

Por mi parte, sólo quiero notar una virtud y una recompensa adicionales de este estudio. La virtud es la siguiente: su argumento es tan persuasivo que convierte en obvia una idea novedosa. Al comenzarlo, el lector puede ignorar todo lo referente al desatendido tema; al terminarlo, relee la afirmación siguiente: "Veo la traducción como algo más central a la literatura de Borges que los celebrados laberintos, espejos, tigres y enciclopedias que abundan en su mundo literario" (xxi), y piensa: ¿cómo no se me había ocurrido antes? En cuanto a la recompensa, el lector agradecerá la sensación de mayor intimidad con la obra de Borges que apenas una lectura le depara.

Wilmer Rojas
University of California, Los Angeles

CONTRIBUTORS

JASMINA ARSOVA is working on a PhD in 20th century Spanish literature at UCLA. She is planning to write her dissertation on postwar Spanish poetry.

MAITE CONDE is a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She is currently completing her dissertation that examines the relationship between film and literature during Brazil's First Republic. Her dissertation is entitled "Cinematic Perceptions of the City: Film, Literature, and Modern Urban experience in Brazil, 1889-1930."

ROBERTO DÍAZ is an assistant professor of Spanish and Comparative literature at the University of Southern Californa. His book *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature* was recently released by Bucknell University Press. He has published widely on Latin American literature and is currently working on a study of Latin American opera and film.

DAVID FRIER is Professor of Portuguese literature at the University of Leeds. His latest book *Visions of Self in the Novels of Camilo Castelo Branco (1850-1870)* (1996)was the first monograph written in English on this author. He is now working on a book length study of the novels of Jose Saramago under the title "Ghosts from the Past, Paths to the Future: The Novels of José Saramago."

MICHAEL FULTON earned a PhD in Spanish literature from the University of Arizona, Tucson in 1999. He is an assistant professor of Spanish at Boise State University. He has recently published an article that reconsiders the role of Clotaldo in Calderón's *La vida es sueño* (*Rocky Mountain Review of Literature*).

BRENT JAMES is earning a PhD at UCLA. He is currently at work on a novel about the Brazilian monarchy and abolition of slavery.

CAROLYN KENDRICK is completing her MA at the University of Wisconsin, Madison. She is interested in the representation of women in Portuguese and Brazilian literature. She will be starting the PhD program this Fall at UCLA.

MARIA LOPES is working on her PhD in Portuguese literature at UCLA. She is interested in the work of Jorge de Sena.

ANTONIETA MONALDI received her BA from Harvard and Radcliffe Colleges and her MA in Spanish from UCLA. She is currently in the PhD program at UCLA specializing in Latin American literature. She is a current editor for *Mester.*

URIEL QUESADA is currently writing his PhD dissertation on Latin American detective fiction at Tulane University. He is the author of four short story collections, a novella, and a novel: *Ese día de los temblores* (1985), *El atardecer de los niños* (1990), *Larga vida al deseo* (1996), *El elefante birmano* (2000), *Si trina la canaria*(1999), *El gato de sí mismo* (2002).

CAROLINA ROCHA earned an MA and PhD from the University of Texas, Austin where she wrote a dissertation on memory in contemporary Argentine novels. She has published in *Tropos, L'ordinaire Latinoamericain*, and *Dactylus.* Her research interests include 20th century Argentine narrative, Brazilian women writers, and Latin American intellectual history.

MIGUEL RODRÍGUEZ-MONDONEDO is writing an MA thesis on mood and obviation in Spanish at the University of Arizona, Tucson. He is interested in phonology, phonetics, syntax and syntax-semantics interface. He plans to earn a PhD in linguistics or Spanish linguistics.

WILMER ROJAS is a doctoral candidate at UCLA and former editor-in-chief of *Mester.* He specializes in contemporary Spanish American literature. His main interest is the 20th century novel. He has written various book reviews for this journal.

ALESSANDRA SANTOS is working on the PhD in Brazilian literature. She is a current editor for *Mester*.

NATLAY TCHEREPASHENETS-DRUKER is a doctoral candidate at UCLA specializing in Latin American literature. She is writing her dissertation on place and displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar.